المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالى
جامعة أم القرى
مكة المكرمة

بحوث

المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين

المنعقد في مكة المكرمة في المدة

٥ ـ ٧ شعبان ١٤١٩ هـ

الجزء الرابع

١٤٢٠ هـ / ٢٠٠٠ م

٩٠٠٠٠٢٨-٦

الكتابة السردية بين تنظير الروائي وتطبيقه

دراسة في روايات عبدالعزيز مشري

د / حسن محمد النعمي

أستاذ مساعد ، قسم اللغة العربية

كلية اللغة العربية ـ جامعة الملك عبدالعزيز

مستخلص :

قدم القاص والروائي عبد العزيز مشري عبر رحلته مع الكتابة السردية منذ ١٩٧٩ خمس مجموعات قصصية وست روايات. وقد جاء هذا الإنتاج الغزير في معظمه كشفاً للتحولات الاجتماعية والاقتصادية التي أصابت مجتمع القرية في العقدين الأخيرين. وما يلفت الانتباه أكثر لهذه التجربة هو سيرة ذاتية أو بمعنى أدق، (رحلة الكاتب مع الكتابة) أصدرها في عام ١٩٩٦ بعنوان *مكاشفات السيف والوردة*، شارحاً فيها تجربته الإبداعية وموضحاً رؤيته في كيفية صياغة العمل الروائي على وجه الخصوص. لقد أعطت مقولات المشري النظرية الانطباع بأن تجربته الإبداعية موجهة وفقاً لرؤية فلسفية واقعية تتحكم في كيفية تناوله لمادة الواقع الذي يعبر عنه .

لا شك أن تجربة المشري هذه تستحق أن نتوقف عندها في محاولة لقراءتها من خلال الآراء المبثوثة في ثنايا كتاب *مكاشفات السيف والوردة* التي ستكون مدخلاً لدراسة روايات المشري التي سيركز عليها هذا البحث. إن أقصى ما يصبو إليه هذا البحث هو كشف حقيقة الرؤية التنظيرية لدى المشري كفعل يسعى إلى تأسيس خطاب سردي نظري، ومن ثم تبيان مدى انعكاس تلك الرؤية على ممارسات الكاتب السردية.

في البدء يسعى هذا البحث إلى استجلاء أراء الكاتب حول الكتابة السردية كما هو مطروح في كتابه *مكاشفات السيف والوردة*. وفي خطوة تالية نحاول أن نبين الموضوع الذي يوحد روايات المشري، ثم نركز حديثنا على الأبنية السردية التي تجسدت في هذه الأعمال من خلال تيمات وموتيفات معينة ربطت بين هذه الأعمال. وأخيراً سنحاول تتبع مظاهر اللغة باعتبارها خطاباً تتجسد من خلاله رؤية الكاتب في استخدام نبرة خاصة ترمز إلى واقع اجتماعي معين .

بدءاً أتساءل : هل يُفترض أن يبرهن المبدع على وعيه بالتجربة الإبداعية من خلال تجسيدها نظرياً؟ تأتي مشروعية هذا السؤال نتيجة لوجود بعض الحالات التي عبر فيها المبدعون عن طرائق إبداعهم واختيارهم لمسارات فلسفية معينة تُفلسف نمط إبداعهم. من بين هؤلاء

يأتي الروائي والقاص عبد العزيز مشري كصاحب تجربة إبداعية غزيرة تتألف من ست روايات وخمس مجموعات قصصية. لقد بث الكاتب آراءه وفلسفته في الكتابة الروائية في كتابه *مكاشفات السيف والوردة* (١٩٩٦) مما يعطي أهمية خاصة للنظر لهذه الآراء من خلال[١] المنجز الروائي الذي قدمه الكاتب. إن تجربة عبد العزيز مشري تستدعي التوقف أمامها بشيء من الحوار القائم على الربط بين مقولات الكاتب النظرية وتجاربه الروائية كلما كان ذلك مجدياً للحوار والمناقشة حتى يتسنى كشف حقيقة الرؤية التنظيرية لدى الكاتب كفعل يسعى لتأسيس خطاب سردي نظري.

أصدر عبد العزيز المشري خمس مجموعات قصصية وست روايات في الفترة من ١٩٧٩ إلى ١٩٩٧. وقد توج الكاتب هذه الحصيلة الإبداعية بكتابه المذكور آنفاً، *مكاشفات السيف والوردة*، الذي كشف فيه عن رؤيته للكتابة الروائية مجسداً الكثير من القضايا السردية والفكرية التي تشغله. وبإصداره هذا الكتاب يعتبر المشري من الروائيين القلائل الذين يسعون إلى فلسفة إسهاماتهم القصصية من منطلق الوعي بالتجربة وليس التشكل العفوي للنص القصصي. وبالطبع فإن ذلك كله يحيل إلى قناعة الكاتب بأن الإبداع صنعة بقدر ما هو موهبة واستعداد فطري.

في حديثنا عن تجربة المشري الروائية سنناقش ما أنجزه من روايات بدءاً من *الوسمية* (١٩٨٥)[١] *والغيوم ومنابت الشجر* (١٩٨٧)[٢] *والحصون* (١٩٩٢)[٣] *وريح الكادي* (١٩٩٣)[٤] *وصالحة* (١٩٩٧)[٥]. وقد تجاوزنا الحديث عن رواية *في عشق حتى* (١٩٩٦)[٦] كونها تمثل تجربة مختلفة عن تجربة القرية التي سادت في الروايات الأخرى، بل إن القرية كمجتمع إنساني تعد محور هذه الروايات سواء في بنيتها السردية أو الفكرية. لكن قبل الشروع في ذلك يجدر بنا أن نتوقف عند آراء المشري في الكتابة السردية المبثوثة في ثنايا كتابه *مكاشفات السيف والوردة* حتى يتسنى لنا الوقوف على محصلة البعدين النظري والتطبيقي في تجربته.

١. *مكاشفات السيف والوردة*: التجربة والرؤية

١/ ١ يقدم المشري في كتابه *مكاشفات السيف والوردة* تجربته ورؤيته حول الكتابة السردية التي تكتسب أهمية خاصة كونها جاءت بعد رحلة سنوات من الكتابة القصصية والروائية متمثلة في تجسيد واقع القرية الجنوبية عبر الاهتمام بالتفاصيل اليومية. يسجل الكاتب في هذا الكتاب وعيه بالكتابة كمعطى معرفي وإبداعي يسعى إلى التقاط العادي والمستهلك في نسق الحياة اليومية ليصبح ذا قيمة إنسانية كبرى. فمحور كتاب *مكاشفات السيف والوردة* هو الكتابة كعنصر إبداعي بالدرجة الأولى. لكن الكتابة عند المشري ليست مجرد كتابة مفرغة من الدلالة الموضوعية والفكرية، بل إنها كتابة تكتسب أهميتها من ارتباطها والتزامها بالتعبير عن قضايا بعينها. وليس غريباً أن تحمل فصول الكتاب عناوين طرفها الأول دائماً الكتابة: الكتابة والكتابة، الكتابة والطفولة، الكتابة والقرية، الكتابة والمناخ الاجتماعي، الكتابة والمرأة، الكتابة والمرض والكتابة والعزلة. من خلال هذه العناوين يكشف الكاتب عن جدية العلاقة بين الكتابة والموضوعات الأخرى التي تشكل هاجساً ملحاً في كل روايات الكاتب. وكأننا أمام ثنائيات طرفها الأول دائماً هو فعل الكتابة. فالكتابة بهذا المفهوم تضطلع بسلطة تفوق سيادة الواقع الذي يوازيها. فالفصل المخصص عن القرية (الكتابة والقرية) أو (الكتابة والمناخ الاجتماعي) يحيل إلى نسق معرفي لا يمكن فهمه إلا من خلال الكتابة كقناة تساعد على كشف الصراع الخفي بين الكاتب والتعبير عن عالمه. وليس غريباً أن نرى الكاتب في *مكاشفات السيف والوردة* يجادل كثيراً في تبيان أن الكتابة وفقاً للنهج الواقعي هي الأنسب ما دام أنها كتابة عن القرية وصراع التحولات. إن المأزق الذي يواجهه الكاتب في رواياته هو الموقف من الزمن. فرواياته جميعاً تتمحور في نقطة زمنية ماضية، وهي نادراً ما تشارف لحظة الزمن الحاضر. لكنها بطبيعة الحال ليست كتابة تاريخية أو كتابة عن التاريخ، بل إنها كتابة سردية عن ماض تخييلي في

محصلته النهائية رغم أن مرجعيته القرية الجنوبية في بعدها التاريخي الحقيقي. إذاً فهي كتابة عن الماضي تعكس إدانة ما للزمن الحاضر. وهذا ما ساق الكاتب إلى رواية الماضي بصيغة مثالية يظهر فيها تهميش وتقبيح الزمن الحاضر كسلطة مضادة تسعى إلى إلغاء الزمن الماضي في تجلياته الاجتماعية والإنسانية. إن روايات المشري لا تركن إلى أن ما يحدث هو صيرورة تاريخية حتمية، بل إنها تجادل لصالح الزمن الماضي باعتباره النموذج الذي يجب أن يبقى إذا كان البقاء سيعيد إلى الإنسان نقاءه وصفاءه.

١ / ٢ يذهب المشري إلى أن الكتابة "نشاط انفعالي ذهني إبداعي"[٧]. وهو بهذه المقولة يرد صراحة على زعم من يقول إن الكتابة حادث ميتافيزيقي[٨]، تأتي وحياً وتتشكل وفقاً لقانون اللاوعي. وتأكيده لواقع الكتابة كفعل ذهني هو إعلاء بالدرجة الأولى للتحكم الإرادي في توجيه لغة الكتابة عموماً والسردية على وجه الخصوص إلى أقنية واقعية في صورها وتراكيبها وأخيلتها. وبالتالي فإن الكتابة بهذا المعنى تصبح ذات وظيفة إيصال وتبليغ في المقام الأول. إن الكاتب يعلن صراحة انتماءه للواقعية[٩] في دأبها على "تسجيل الظواهر الاجتماعية من عادات وتقاليد، فتعنى بالبشر العاديين، سواء أكانوا أخياراً أم أشراراً ... ، وبالحوادث التي تقع من أمثالهم أو تقع لهم، سواء أكانت سارة أم مؤلمة"[١٠]. فالواقعية هي المنهج الذي تبناه الكاتب عن وعي بضرورة التسجيل داخل نسق سردي. ففي هذه الروايات نحن أمام واقعية وصفية تسجيلية في معظم تجلياتها. فهي في مجملها تكرار لموضوعات اجتماعية أثارتها حفيظة الدفاع عن فضاء القرية الرومانسي. ومهما يكن فإن روايات المشري، الخاضعة للدراسة هنا، تعد تمثيلاً موضوعياً للواقع الاجتماعي الذي يعبر عنه الكاتب. لكن يبقى السؤال هنا عن جدوى تسجيل الظاهرة دون اتخاذ موقف مميز؟ هل نحن في هذه الروايات أمام تسجيل موضوعي مجرد من الحس النقدي؟ وهل الحس النقدي في التعبير عن الواقع في هذه الأعمال يرقى إلى اعتبار هذه الروايات تنتمي إلى الواقعية النقدية بتعبيرها عن الجوهري في الظاهرة الاجتماعية في قالب إبداعي مميز؟[١١] من الإنصاف أن نقول إن الحس النقدي لهذه الظاهرة الاجتماعية وما أفرزته من تحولات متبلور في بعض هذه الروايات. فإدانة الظاهرة سمة يمكن تلمسها في ثنايا بعض الروايات مثل *الغيوم ومنابت الشجر* و*ريح الكادي* على وجه الخصوص. غير أن السمة البارزة التي تستغرق هذه الروايات هي تسجيل الظاهرة والاعتناء كثيراً بإبراز ملامح الصور الاجتماعية من عادات وتقاليد وأفراح وممارسات طقسية في المواسم الزراعية. وهذا ربما الذي

دعا المشري إلى التعبير عن قلقه من اتخاذ الواقعية كاستراتيجية خوفاً من "الانخراط وراء التقريرية"[١٢]. فهو يتبنى الواقعية وهو مدرك بأن الواقع الأدبي يرى أن روعة النص تكمن في صورته ومواكبته للنصوص الأجنبية المترجمة[١٣]. لا شك أنه يشير بذلك إلى التجارب السردية العربية الحديثة التي تتقاطع وتنفتح على المعارف الأخرى متخذة من توظيف التاريخ والأسطورة بعداً مرجعياً جمالياً في تشكلها. كما أن اللغة في هذه التجارب السردية لغة جمالية أكثر منها نفعية هدفها التبليغ المحض. لكن واقعية روايات المشري ليست آلية مطلقة في تسجيلها، بل إنها انتقائية تحاول أن ترصد ما يتوافق مع المنطلق السردي لهذه الروايات. فهي واقعية فعل متبلور في نسيج هذه الروايات يتم استدعاؤه عبر وقائع القرية في أمكنة وأزمنة عايشها الكاتب عن كثب. وهو بذلك يحيي المفهوم التقليدي للواقعية كما هو معروف عند كتاب الرواية في القرن التاسع عشر من أمثال هنري جيمس، وليو تولستوي، وبلزاك، وإميل زولا وغيرهم من كتاب الواقعية[١٤]. هذا المفهوم الواقعي يقوم على إعادة إنتاج الواقع المادي في القرية في نسق سردي. فالكاتب هنا لا يبتدع واقعاً خيالياً غير موجود مطلقاً، بل إنه يعيد تشكيل واقع عايشه وألفه. ويصبح الواقع المعاد إنتاجه صورة مضادة للسائد من الواقع المعاصر. وهنا تظهر الرؤية السردية لهذا التشكيل الواقعي الذي يشير صراحة إلى واقع انتهى حضوره، كحنين أولاً للمنقرض من المنظومة الاجتماعية التي يصفها الكاتب بالإنسانية متفادياً أن توصف بالبريئة[١٥]، وكاحتجاج ثانياً على فترة التحولات الاجتماعية التي عصفت بتلك الحياة. إذن فالرؤية السردية من هذا المنطلق تحمل إيديولوجية ترفض هدم القيم الإنسانية التي نمت في يوم ما في القرية. فحنينه لحياة القرية ليس حنيناً لشكلها أو تعبها، بل هو حنين لما كانت تتميز به من قيم وأخلاقيات تتجلى في التكافل والتعاضد الاجتماعي وغيرها من المظاهر الإنسانية التي كانت سائدة بين أفراد المجتمع.

٢. روايات المشري: الموقف من التحولات

الرواية جنس أدبي يتقاطع مع العديد من المعارف الإنسانية من تاريخ واجتماع وفلكلور واقتصاد وسياسة وثقافة دينة. ومن خلال هذه المعطيات المعرفية ترصد الرواية التحولات في مستوياقا الاجتماعية الكبرى وعلاقتها المباشرة بالأفراد الذين يؤثرون ويتأثرون بنمو أي ظاهرة اجتماعية. إن الرواية يمكن أن تكون تعبيراً مباشراً عن فرد داخل جماعة إنسانية معينة أو بنية اجتماعية معينة داخل نسق تاريخي معين. وضمن هذه المنظومات الفكرية تشكل الرواية خصوصيتها بين بقية المناحي المعرفية الأخرى، فهي ليست تلك المعارف، لكنها تستمد منها كل ما يكون شخصيتها وخصوصيتها. أما على الجانب الفني التقني فإن الرواية تملك خصوصية قولية مستمدة من ذاقا باعتبارها بنية سردية هدفها الحكي الذي يحيل العملية الإبداعية إلى مسألة متعة فنية في البداية، ثم إلى مساءلة فكرية في المراحل الأخرى من تلقي الرواية. السؤال الآن هو، أين تجربة المشري من هذا المناخ الروائي؟

إن تجربة المشري تجربةٌ غير عادية من حيث استمراريتها وتركيزها تقريباً على قضية واحدة تحولت في معظم أعماله إلي موتيف (**motif**) متكرر[١٦]. فالمشري مهتم بقضية التحولات الاجتماعية في مجتمع القرية، وبالتحديد القرية الجنوبية. ويجب أن نوضح أن الكاتب قد تعامل مع موضوع التحولات من ناحيتين: ما قبل التحولات كما في رواية *الحصون* ورواية *صالحة*، وقبل وأثناء التحولات كما في *الوسمية والغيوم ومنابت الشجر وريح الكادي*. فمن خلال معالجة هذا الموضوع يؤسس الكاتب لخطاب اجتماعي يغلب عليه أحياناً الخطابية والتوثيقية.

لقد دأب المشري على التعبير عن التحولات وما أحدثته من خلخلة نفسية واجتماعية في بنية المجتمع التعاوني أو مجتمع ما قبل التحولات الاقتصادية الكبرى. فالبنية السردية في أعماله تكشف عن موقف غير ودي من التحولات، لكنها في الوقت ذاته لا تلغي أي بوادر إيجابية لهذه التحولات. ففي *ريح الكادي* تنتهي الرواية والجيل الجديد، جيل الأحفاد، ما يزال يجلس على مقاعد الدرس. وهي بالتأكيد رؤية تفاؤلية تبشر بجيل يبني نفسه وفقاً لما تقتضيه التحولات الزمنية. أما *الوسمية* فإنها تجسد قلق التواصل مع المدينة حيث تبدو معضلة شق طريق

من المسائل التي برزت بوضوح في خطاب الرواية. وتعبر رواية *الغيوم ومنابت الشجر* عن القرية التي استيقظت على زمن التحولات، استيقظت وقد رحل الأبناء نحو المدينة، استيقظت وظلت تستعيد تراثها الذي بدأ يتداح في حمى التحولات. وعندما نأتي *لريح الكادي* فإن المشري يسجل تجربة التحولات بوعي أكبر، وهذا ليس غريباً فزمن الرواية في الصدور يأتي رابعاً بين أعماله بعد أن نضجت موهبة السرد الروائي لديه، وأصبح قادراً على تقديم أشكال مغايرة لما قدمه في عمليه السابقين، أعني، *الوسمية والغيوم ومنابت الشجر*. إننا هنا أمام معمار فني، مستخدماً لعبة الشكل في كشف فحوى العمل. فالرواية مكتوبة على نمط رواية الأجيال. فعبر ثلاثة أجيال يجسد المشري أزمة التحولات النفسية والاجتماعية التي فرضت على جيل الجد أن يغرق في الصمت والنسيان، وجيل الأب أن يذوب في أتون التحولات دون وعي منه بما يجري، أما جيل الأبناء وهم المعنيون بالتحول، فقد وجدوا أنفسهم في قطيعة مع جيل الجد.

٢/ ١ *الوسميّة*:

تأتي رواية *الوسمية* بعد مجموعته موت على الماء (١٩٧٩م) التي حفلت باللغة الجمالية وجعلت من الكاتب يتوقف عن النشر لمدة ست سنوات قبل أن يخرج *الوسمية* كعمل مغاير يتجاوب مع قناعاته الفلسفية في علاقة العمل الإبداعي بالمتلقي[١٧]. فالرواية رواية ذات مظهر وصفي للتحول الاجتماعي في قرية جنوبية من معطيات ماضية إلى أنماط حياتية جديدة تمثل الآلة أولى مظاهرها المادية. فالرواية بالتالي عبارة عن مجموعة من الصور الاجتماعية التي تجسد عادات المجتمع القروي من تعاون وتكاتف وطرائق لمعالجة ما يعلق بينهم من مشكلات وفقاً للعرف القبلي حيث لا توجد صورة لسلطة مدنية داخل محيط القرى. كما أن الأرض ومحصولها الموسمي تشغل حيزاً في فصول الرواية. ففي الفصل الثاني (تمطر وسمية) يعالج قلق القروي مع المطر والموسم الزراعي، حيث تغدو حياته مهددة في غياب المطر. وفي الفصل قبل الأخير تعود الرواية إلى وصف المطر كمظهر من مظاهر الثقافة اليومية في مجتمع القرية. كما أن هناك فصولاً تعبر عن قضايا ذات خصوصية فردية لا تشكل هماً يعالج سمة قروية عامة، مثل الفصل الموسوم بـ (أحمد يتعلم أشياء جديدة)، وهو فصل جنسي متحفظ تعبر فيه الرواية عن لحظة اكتشاف أحمد لخصوصيته الجنسية كشاب في مرحلة البلوغ حيث تغدو مغامرة اللذة محفوفة بالخوف والخجل والزهو في أحياناً أخرى. ومن الفصول المهمة التي لم تسبر على نحو دقيق فصل موسوم بـ (الماطور) يعبر فيه الكاتب عن أزمة إنسان القرية مع معطيات التحول

المتمثلة هنا في الآلة (الماطور) الذي يرفع الماء من البئر. فحادثة اختناق الرجل الذي نــزل إلى البئر لتشغيل الماطور توضح أن العلاقة لم تكن حميمية بين إنسان القرية والآلة. غير أن الفصــل الأخير الموسوم (بالخط) يشغل حيزاً مهماً في كشف الصراع بين أفراد القرية وبين طموحهم في الاتصال بالمجتمع المدني خارج نطاق القرية. وبعد الفراغ من قراءة هذه الرواية تتجسد رمزيــة الطريق في البحث عن اتصال بالعالم الخارجي. بمعنى أن القرية هي التي تسعى للخـــروج مـــن عزلتها دون أن تعي مقدار التضحيات التي ستدفعها ثمناً لهذا الاتصال[١٨]. والخط الذي ترمـــي إليه الرواية هو طريق السيارات الذي شقه أبناء القرية عبر مزارعهم مقدمين تضحية كبـــيرة. غير أن رغبة شق طريق عبر مزارع أهل القرية قد اصطدمت برفض بعض الأهالي، مثل أحمد بن صالح، الذي رأى أن تفريطه في أرضه مقابل وعد بالخير غير منظور مسألة تخيفه. وإذا كـــان مشروع الخط قد تم، فإن ذلك قد كلف القرية الكثير من تعويض من مر الخط من مزارعـــهم من أمثال أحمد بن صالح وحميدة وسعيد الأعمى وغيرهم. إن الرواية برمزية شفافة وهي تصـور القرية بأنها عالم محاط بالمزارع التي هي مصدر الرزق الرئيسي في حياة أبناء القرية، تشـــير إلى إدراك إنسان القرية عزلته عن المجتمع الأكبر خارج نطاق القرية، المجتمع الذي يعيش تحـولات اقتصادية واجتماعية كبرى. لقد تنبه شيخ القرية لخطر الذوبان في أتون المدنيّة مبكراً، لكنـــه لم يستطع مقاومة الرغبة في فك عزلة القرية[١٩]. ورغم أن أهل القرية هم الذين سعوا جاهدين إلى الاتصال بالعالم الخارجي رغم تخوفهم من انهيار قيم القرية، فإن حتمية الاتصال بالعالم الخـارجي بدت قسرية، وهو ما أبرزته روايات الكاتب اللاحقة وخاصة *الغيوم ومنابت الشجر* وريـــح *الكادي*. إن ما يدعو للتساؤل هو أن الرواية لم تعط مساحة مناسبة من جدل الإنسان مع نفسه إلا بالقدر الذي يفترض أن مسألة مثل شق طريق وخروج قرية بكاملها من محيطها يحتاج بضع صفحات من الحوارات المفروضة سلفاً على لسان الشخصيات. إن اللافت للانتباه حقاً هـــو نغمة السخرية التي أظهرتها الرواية من تشبث أحمد بن صالح بأرضه، موحية بأن تمسكه بها مـــا هو إلا أمر أناني!

٢/٢ *الغيوم ومنابت الشجر:*

يقدم المشري في هذه الرواية تجربة المجتمع القروي قبل وأثنـــاء زمـــن التحـــولات الاجتماعية التي غيرت ملامح الإنسان والمكان فيما بعد. صحيح أن الكاتب في هذه الروايـــة يرصد التحولات الأولى لقدوم آليات الزمن الجديد مثل السيارة والأكل المعلب وغيرها، إلا أن

هذه التحولات في نمط معيشة الإنسان لم تصل بعد إلى درجة هجر الأرض واستبدال السّيّارات بالدّوابّ وتغيير ملامح المكان بالكامل. إن الكاتب يدفع المتلقي إلى تلقي العمل على أنه تجربة معاناة لمجتمع كامل.

تبدأ الرواية بسرد تجربة صبي بدأ يتحسس العالم من حوله، راصداً بدايات التحــول الذي يعد نشوء التعليم المنظم أبرز ملامحه. فهو يذهب إلى المدرسة التي كشفت له عالماً آخــر غير عالمه الذي يعايشه يومياً.

أما فيما تبقى من أجزاء الرواية الثلاثة، فإننا لا نلتقي بهذا الصبي، بل نتعرف علـــى شخوص من قطاعات مختلفة من القرية. وهي جميعها تعكس تجارب فردية من العناء القـــروي الذي يؤكد بوادر الصراع الخفي بين ما يعيشه الشخوص وما يترقبونه بحذر. فالأبناء قد رحلوا إلى المدينة التي دخلت طرفاً خفياً في الصراع باعتبارها تجسيداً للتحول الأكبر. فالمدينـــة هـــي الطرف الآخر الذي ينظر إليه أفراد القرية. ففي المدينة فرص العمل، وفيها الاغتراب، وفيـــها أنانية السلوك الفردي، وفيها القسوة، وفيها الكثير من الدلالات التي تتنافى مع ثقافة القريـــة. لكن العلاقة بين المدينة والقرية رغم عدم تصريح الرواية بها تبدو في زحف ماديات الحياة المدنية إلى القرية. وفي الرواية تلخيص دقيق لتأثير التحول الذي طرأ على القرية:

> وردت السيارات إلى القرية، وجاءت بالحبوب، وجاءت بالفواكه النـادرة، وجاءت بالملابس الجاهزة، وجاءت بما لم يعهده الناس من قبـــل. فكـــانت النفس تشتهي الجديد، وتتوق لكل حديث، فالأشياء المبهرة والمريحة تحتـــاج للريالات، والريالات لا تأتي إلا من منافذ غير مهيأة، أسهل ما فيـــها بيـــع الثور والبقرة والغنم، ثم ترك الأرض وإهمال العناية بها. وشغف ذوي الزنود الشابة بالأسفار. أما الشيوخ فلم يهن عليهم هذا، وإن مات البعض فـــهو يموت بحسرات كبيرة [٢٠].

يمثل هذا المقتبس عمق الرواية الذي يجسد صراع التحول. فالتحول لم يكن رفاهيـــة، بل كان قسراً انجرف أمامه الأبناء، أما الشيوخ فقد بقوا مشدوهين لتفسخ العالم القروي أمـــام أعينهم. لقد كانت المغريات التي وجدها القروي مثل الحبوب والفواكه والملابس وغيرها مـــن الماديات الجديدة طُعْماً يلهث وراءه. فكان الاغتراب وهجر الأرض هو السمة الجديدة الـــتي

ميزت نمط الصراع بين عالمين، عالم وافد بالكثير من المعطيات، وعالم بدأ في الذبول تحت قسرية التحولات.

٢/ ٣ *الحصون:*

تعد هذه الرواية نمطاً مخالفاً لروايات المشري الأخرى. فهي رواية بلا حدث يتنامى على نحو تقليدي. تقوم الرواية على حكايات متناثرة يجمعها مرجعية الماضي القروي، كما يوحدها وحدة السارد والمسرود له. فهي حكايات بين المحدث والصاحب اللذين يجتمعان ليروي المحدث للصاحب ما علم من ماضي القرية. وتحيل هذه الحكايات كلها إلى نمط من الحنين المتجلي في حرص الصاحب على المعرفة. فالحكاية تتحول من مجرد سرد محايد إلى ربط بنسق قروي يستشعر الصاحب زواله، ولذلك فهو يحرص على الاستماع ثم التوثيق. ورغم أن الرواية لا تصرح بفعل التوثيق مثلما أثبتته رواية *الغيوم ومنابت الشجر* في استهلالها، فإن اهتمام الصاحب بهذه الحكايات يجب أن ينظر إليه على أنه رغبة في نقل الحكاية، لتصبح: حدَّث المحدث قال الصاحب ... . إن هذه الرواية كما سنوضح عند الحديث عن البنية السردية تسعى إلى تأكيد سيادة فعل القول باعتباره الفعل الإنساني المتحقق عبر آلاف السنين. إن توريث روح القرية عبر الحكاية يغدو محرضاً على النظر للقرية لا باعتبارها محيطاً مغلقا، بل باعتبارها فضاءً يمكن أن يمنحنا ما تعجز المدينة أن تمنحنا إياه. فالقيمة المعنوية، التي نلمسها في هذه الحكايات، فعل متحقق ضد التحول عندما يكون التحول تدميراً للقيم الإنسانية. إن أهم ما تبوح به رحلة الحكايات من خلال العلاقة الحميمة التي تنشأ بين المحدث والصاحب هو توطد العلاقة الإنسانية بفعل الحكي. فليس هناك من علاقة تجمع المحدث بصاحبه إلا فعل الحكي. فالمحدث الذي يمثل بنية مرجعية لماضي القرية وهو بالتالي تاريخ من السنين والعمر المديد، يأتي الصاحب ليمثل جيلاً على وشك الدخول في عالم سيغير القرية إلى الأبد.

٢/ ٤ *ريح الكادي:*

ريح الكادي هي ريح الماضي بكل عبقه وعبيره الذي أصبح مجرد ذكرى نتحسس ألقها عندما ترهقنا الحياة المادية بلهاثها. ما دلالة هذه الرائحة في رواية تشتبك فيها التحولات الاجتماعية والاقتصادية؟ قبل أن نحاول قراءة هذه الدلالة يجدر بنا أن نبين أهم منطلقات الرواية.

تقدم الرواية عائلة الشايب عطية كمحور أساسي لاستراتيجية القص في هذا العمل. هذه العائلة لا تمثل أهمية بحد ذاتها، لكنها تقدم كرمز للفئات الاجتماعية التي عايشت التحولات بكل دلالتها. فهذه العائلة الممتدة، المكونة من ثلاثة أجيال: جيل الجد، وجيل الأب، وجيل الأبناء، تقترب من روايات الأجيال. لكن الرواية تفتقر إلى الاعتناء برسم ملامح شخوصها. إن هم الرواية كان تقديم تجارب بانورامية عن مجمل الحياة القروية الزراعية التي تنتمي إليها هذه الشخصيات. فهي ببساطة رصد للتحولات الاجتماعية من نقطة غير محددة في الماضي إلى بدء تفاعلات الطفرة الاجتماعية.

إزاء هذه التحولات تقدم الرواية ثلاثةَ نماذج من الشخوص كلها تلعب أدواراً غير مؤثرة تحت فعل صيرورة التغير الاجتماعي. فيكتفي الجد عطية والجدة رفعة بموقف الرفض من الانسياق وراء الزمن الجديد. وعلى الرغم من ذلك، فإن رفض الجد كان أبلغ من رفض الجدة التي بقيت مع الشايب عطية لا من أجل رفض مطلق للزمن الجديد، بل من أجل عشرة العمر مع زوجها. فالشايب عطية يتمسك بنمط الحياة القديمة التي ألفها، ويصر على أن يموت في ذات البيت الذي عاش فيه طوال حياته الماضية دون أن يغريه البيت الجديد الذي بناه ابنه.

أما النموذج الثاني وهو جيل الأب فيمثله حامد، ابن الشايب عطية. لقد تفاعل حامد في بداية حياته مع نمط الحياة القديمة القائمة على الزراعة. أتقن آليات تلك الحياة وتشرب ثقافتها. لكنه عندما هب رياح التغيير الاقتصادي والاجتماعي على مجتمعه يستجيب لندائها متجاوزاً ما ألفه من حياة. فيهجر البيت القديم إلى آخر جديد، ويدافع عن تعليم أبنائه في المدارس النظامية في مقابل انتقاد الجد لهذه الظاهرة التي ترتب عليها التخلي عن الأرض كأساس للعيش.

وفي النهاية تقدم الرواية الجيل الجديد، أبناء حامد، الذين التحقوا بالمدارس ولم يعرفوا من حياة الجد والأب ما يجعلهم يتعلقون بها. لقد أوحت الرواية أن هناك أزمةَ التقاء بين جيل الجد وجيل الأحفاد. فالجد لا يعي مقتضيات التطور، والأحفاد لا يعون أهمية الماضي في فهم مستقبلهم.

إن الخطاب الاجتماعي الذي تبنته الرواية هو خطاب منحاز للحاضر، لكن هذا الانحياز ليس اختيارياً كما يبدو، بل إنه قسري بحكم قسرية التحولات ذاتها. إن هذا الانحياز يأتي من فكرة التلميح إلى التركيز على التعليم كأساس لنمو اجتماعي واع لا نملك سلاحاً

فعالاً غيره في مواجهة التحديات المعاصرة. وأهمية هذا الخطاب أنه خطاب متبلور من خلال بنية الشكل ذاته. فكما أسلفنا، فإن الرواية تنتهي والجيل الجديد في المراحل الأولى من التعليم. وهذا موقف فلسفي يحسب للرواية التي لم تتورط في افتعال كشف نتيجة التحولات على الجيل الجديد، لأن هذا الخطاب يفترض فيه أن يكون خطاباً فنياً بالدرجة الأولى ينبثق من خلال تضافر البنية الشكلية ومضمونها في هذا الرواية.

٢/ ٥ *صالحة:*

هذه الرواية تدور حول قلق الفرد في مجتمع يتحرك ضد الفرد أو على أقل تقدير يسعى إلى مصادرة حقوقه، لكن هذا الفرد ليس رجلاً، بل إنها امرأة مفردة فقدت زوجها، هي صالحة. كما أن الرواية لم تشر إلى أي ارتباط عائلي لها، فبقيت امرأة عزلاء في حربها من أجل صيانة قوتها وشخصيتها وأسرتها. وعلى العكس من ذلك، فإن موضوعات روايات المشري السابقة ركزت مع بعض التباين على التحولات الاجتماعية في مجتمع القرية، فلم تظهر الشخصية المفردة كقلق دائم في رواياته، بل كان المجتمع بأسره يعاني من حمى التحولات سواء في تركيبته أو قناعاته.

صالحة، للتوثيق، امرأة وجدت نفسها وحيدة بعد موت زوجها، اختارت أن تعيش أرملة ترعى ابنتها وطفلها الرضيع، رغم أنها كانت مرغوبة من الرجل. لقد جر عليها رفضها للزواج من عامر الكثير من المتاعب والسمعة السيئة. تحملت صالحة حرب الرجل ضدها، فصبرت عندما ذُبِحَتْ بقرتها، وصبرت عندما سرق محصولها. لكن الرجل، وأعني به جنس الرجل وليس رجلاً بعينه، الذي حاربها سقط وبقيت هي معادلة ناجحة في مجتمع تحكمه القوة.

هذه الرواية بقدر ما هي رواية عن صالحة، فإنها بالقدر ذاته رواية عن مصير الجماعة في محيط تستهلكه أنانية الفرد وتسلطه. إن انتصار صالحة هو انتصار القيم الإنسانية، هو تأكيد لأهمية التوازن بين المرأة الرّجل. إنه في النهاية انتصار معنوي يتعلق بمصير الإنسان كإنسان متفاعلٍ مع ظروفه، متعالٍ على انكساراته.

لكن السؤال المشروع هو، هل للمكان دلالة هنا، أو هل هناك ضرورة لأن تكون أحداث الرواية في قرية ما؟ إن مشروعية السؤال تنبع من منطلق إمكانية أن تقوم الرواية في أي مكان كالمدينة مثلاً، ومع ذلك يظل الصراع بين الرجل والمرأة قائماً. بطبيعة الحال فإن مستويات الصراع ستختلف وفقاً للبيئة التي تفرض نمط السلوك ومنطلق الوعي الإنساني.

فمجتمع صالحة مجتمع قروي أُمِّيّ، تحركه فطرته لتلمس الحياة من حوله. فالجهل هو السائد المشترك بين أفراد الجماعة. ولذلك تأتي محاولات الاستغلال التي يمارسها الثلاثي المستغل لجهل القرويين، الفقيه، رمز السلطة الدينية الذي يقود الناس وفقاً لهواه، وعامر الرجل الطامح في الاستيلاء على صالحة وأملاكها كما فعل بغيرها من قبل، وأخيراً ابن رابح الانتهازي الذي يستثمر أمواله في القرية بمساعدة الفقيه وعامر، تأتي محاولات الاستغلال هذه منطقية وفقاً للخلفية الاجتماعية التي يستند إليها الفعل الروائي. إن الصراع الذي أراده الكاتب أن يكون في قرية، له ما يبرره وفقاً للمعطيات التي تقدم ذكرها. فطبيعة الصراع كانت قائمة على استغلال الرجل للمرأة بفعل هيمنة اجتماعية ذكورية سائدة. كما أن مقاومة صالحة ونجاحها في حربها ليس بسبب قوتها الخارقة، لكن نتيجة لحدسها الفطري لمكامن الخطر. فقد رفضت الزواج من عامر لأنها استشعرت رغبته في الاستيلاء على أملاكها التي ورثتها عن زوجها. كما أن الجماعة المحيطة بصالحة عاشت تجربة الاستغلال من قبل الفقيه وعامر وابن رابح، لكنها عندما استشعرت الخطر بدأت مرحلة الدفاع عن ذاتها دون أن تنتصر، لأن طبيعة الصراع ليست وقتية. وهذا ما يحسب للرواية في نظرتها الواقعية لطبيعة الصراع الاجتماعي.

٣. الأبنية السردية

يسيطر منظور الراوي العليم على روايات المشري الخاضعة للدراسة هنا. إن هذا الاشتراك في هذا المنظور ليس ناتج صدفة، بل إنه يوحي بالتزام الحياد والنظر من زاوية بعيدة تكفل للراوي كشف علاقات البنى الاجتماعية في حركتها اليومية وصيرورتها التاريخية. إن اعتماد الكاتب على استراتيجية الراوي العليم الذي يتحدث دائماً عن غائب يهدف إلى الإشارة دائماً إلى أن الغياب ليس غياباً للأحداث فقط، بل غياباً للمكان أيضاً في صورته التي كان عليها قبل التحول الاجتماعي. ويدعم هذا التوجه أكثر أن الحقب الزمنية التي يرويها الراوي حقب زمنية مضت، بعضها بعيد جداً كما في رواية *الحصون*، وبعضها قريب من واقعنا مثل رواية *ريح الكادي*. إن سيطرة الراوي العليم مسألة مهمة في فهم هذا التكرار الذي تحول إلى موتيف[٢١] (**motif**) يحيل دائماً إلى مفهوم الغياب والانقطاع بين عالمين، عالم مضى بكل أنماطه الحياتية، وواقع يتشكل وفقاً لقانون الزمن الذي يفرض التحول، لكنه التحول الذي

يقطع ما قبله ويحيله إلى مجرد ركام وخراب. وهذه هي الصرخة التي تطلقها هذه الروايـــات. فالروايات لا توحي برفض التطور الذي ينهض على ما سبقه من قيم وأخلاقيات ســـادت في مجتمعات بعينها، لكنها ترفض التحول الذي يحدث قطيعة عما قبله من الأنماط الاجتماعيـة. إن الاضطراب الذي يعيشه المجتمع بين خيار التشبث بمعطيات الماضي كما فعل الشايب عطيـة في رواية *ريح الكادي*، أو الانصهار في أتون التحول كما حدث لابن الشـايب عطيـة في ذات الرواية، أو كما حدث لأبناء القرية الذي رحلوا إلى المدينة بحثاً عن حياة أخرى في رواية *الغيوم ومنابت الشجر*، هو اضطراب الراوي ذاته. ففي بعض الروايات مثل *الحصون*، لا يتحدث عن التحول مطلقاً، بل إنه يسرد فقط إحياءً لماض تشكل في ذاكرة ما في زمن ما. لكنه في روايـة *الغيوم ومنابت الشجر* يتمزق بين نمطين من السرد، نمط يتمثل فيما يشبه سيرة ذاتية يتحـدث فيها بضمير المتكلم عن صبي بدأ يتلمس عالمه. ودلالة الصبي ودلالة الصيغة التعبيرية بضمـير الأنا تجسد المنحى الذي تعكسه الرواية عن نقاء العالم القروي قبل زمن التحول القسري الذي لوث الإنسان والمكان. فالإنسان كلما كان صغيراً كان أقرب للنقاء، وما تقدمه في العمـر إلا انزياح عن هذا النقاء بدرجة أو بأخرى. وهي إحالة دلالية موفقة عن التغير الـذي أصـاب المجتمع القروي في زمن التحول عما كان سابقاً في عهد ما قبل التحول. فالقرية التي عاشـت نمطاً من الحياة يعتمد على التكافل والتعاون، اندحر لصالح التوحد والاكتفاء بالذات عن الغـير تحت وطأة تغير البنى الاقتصادية للمجتمع. وفيما يلي سنتوقف لنرصد تمايز البنى السـردية في روايات الكاتب لنقف على جماليات الفعل السردي الذي جعل منه الكاتب القيمة التي تحمـل الدلالات الفلسفية لمضمون أعماله.

٣/ ١ الرواية الأولى في مسيرة الكاتب رواية *الوسمية* وهي عبارة عن لوحات متباينة توحدها تجربة المكان ليس إلا. فليس هناك من حدث يتنامى، وليـس هنـاك أفعـال دراميـة بـين الشخصيات، وليس هناك شخصيات واضحة المعالم، بل نحن أمام تجربة مكانية قصد الكاتب إلى تقديمها عبر سرد مظاهر من المجتمع القروي، منها ما يتعلق بالأرض، ومنها ما يتعلق بشـؤون الناس عامة كالزواج والختان، ومنها ما يرتبط بتجربة أحد أبناء القرى عندما ذهب ليشارك في حرب ٤٨ في فلسطين. وغيرها مما أوجزناه في الحديث عن مضمونها.

نحن لسنا أمام رواية بالمعنى الفني، بل نحن أمام عمل وصفي عن تجربة قرية جنوبية على مشارف التحول. فالعمل يفتقر إلى الترابط في هيكله، ويفتقد إلى العمق في معالجة المضمون. فرغم أن الرواية موسومة بـ (الوسمية) وهي تعني الموسم الزراعي، فإنها لا تتخذ من هذا الموضوع همّاً محورياً في بنيتها. فالفصول أو أجزاء الرواية مفككة المضمون. فكل فصل يعالج قضية شبه مستقلة إن لم تكن مستقلة تماماً. إن استراتيجية التقطيع السردي من خلال توزيع العمل عبر مجموعة من الأجزاء فتت بنية العمل وأحالته إلى مجرد وصف هامشي على تجربة المجتمع القروي. كما أن الشخصيات رغم تكرار ظهور بعضها في أجزاء مختلفة من العمل، مثل شخصية أحمد بن صالح، أو سعيد الأعمى، أو أبي جمعان، أو أبي صالح ظلت سطحية في بنيتها باهتة في ملامحها، غائبة الدلالة أحياناً، فشخصية أبي جمعان لا تختلف كثيراً عن شخصية أبي صالح، وشخصيتاهما لا تختلفان كثيراً عن غيرهما. إن الشخصيات نمطية غير فاعلة أو متميزة في أفعالها. فهي تؤدي أدواراً معدة سلفاً غير متبلورة داخل نسيج العمل. لا شك أن هذه الرواية هي الأضعف في بنيتها السردية وطريقة رسم الشخصيات. وربما أن هذا الضعف يعود إلى أن الكاتب يرتاد فضاء غير مأهول بأعمال سابقة في ذات الموضوع.

٣/ ٢ وفي رواية *الغيوم ومنابت الشجر* يسجل الكاتب قفزة نوعية في التقنية السردية، مقدماً عملاً أكثر تماسكاً رغم ما طاله من تفكك نوعاً ما. يستهل الكاتب رواية *الغيوم ومنابت الشجر* بجزء موسوم بـ (نافذة). في هذا المقطع تتداعى تجربة الطفولة على نحو عفوي ينجح الكاتب في تجسيد مدى انفتاح الطفل على عالمه، مفعماً بالخوف والدهشة والنظر البعيد لما سيأتي من قادم الأيام. كما أن الكاتب يوفق في اختيار اللغة المناسبة وزاوية القص التي تقوم على ضمير المتكلم. فكل شئ نقرأه هو تجربة حميمة لصبي بدأ يتحسس معنى الأشياء في محيطه. أما المشاهدُ الثلاثةُ التالية فهي تجاربُ فرديةٌ من العناء القروي أرادها الكاتب أن تلعب دور النموذج لفئات اجتماعية تعيش مشكلاتها اليومية التي لا تشكل هاجساً كبيراً لدى المتلقي. والترابط بين هذه المشاهدِ محدودٌ بحدود المكان والزمان الذي يشكل أهمية حضورها. ففي ظل غياب الحدث الذي يتنامى في سياق يُولد عملية كشف وحجب للمتلقي، يعمد الكاتب إلى تأكيد استخدام المكان كرمز لحضور أكبر قوامُه اللغة الخاصة المتمثلة في إبراز أسماء الأشياء المرتبطة بالإنسان في ذلك المكان بالذات. كما أن اللغة تصبح عنصراً من أدوات تشكيل ملامح المكان كما يراه إنسان تلك البيئة. إن استخدام المكان في هذه الرواية يذكرنا برواية

زقاق المدق لنجيب محفوظ التي لعب المكان فيها دوراً دلالياً مهماً. فقد تحول المكان، في *زقاق المدق*، من مجرد خلفية بانورامية إلى شخصية بارزة. ورغم أن هناك حدثاً رئيسياً في *زقاق المدق*، فإنه يستمد أهميته من وجوده وارتباطه بالأحداث الأخرى داخل بيئة الزقاق التي تكتسب أهميتها من حضور الشخصيات. وإذا كانت وحدة المكان في رواية المشري تقارب الوحدة المكانية في *زقاق المدق*، فإن ما نفتقده في رواية المشري هو عمق حضور الشخصيات مقارنة بشخصيات نجيب محفوظ. فمن ينسى حميدة التي قرأها أحد النقاد كرمز لمصر الثلاثينيات، مصر الرابضة تحت الاحتلال الإنجليزي في ذلك الوقت[٢٢].

يُقسم المشري روايته إلى أربعة أقسام، كل منها يشكل تجربة شخوص متشابهة مع تجارب الشخصيات الأخرى. وهذا التشابه يكمن في الدلالة التي تنتجها أفعال الشخصيات رغم تباينها. فرغم تعدد الأفعال، فإنها دائماً مرتبطة بالصدمة التي أحدثتها التحولات. فموض ومن ثم موت حليمة زوجة مطر في المشهد الأول من الرواية يؤكد قناعة الذين ما يزالون يرون أن شفاءها في الطب الشعبي وليس في الطب الحديث. كما أن أزمة الاغتراب عن القرية من أجل طلب الرزق الجديد كانت هاجس الجميع في زمن التحولات. فنحن هنا لسنا أمام أفعال خاصة ترتبط برؤية ذاتية، بل إنها قد تحدث لأي شخص، لذلك فإن الموقف منها يأتي جماعياً. هذا التقسيم أحال الرواية إلى تجارب متناثرة يجمعها المكان والزمان. فبإمكان المتلقي أن يكتفي بقراءة قسم ما، فما سيقرأه فيما بعد هو تكرار لذات الدلالة. فالشخوص ليست ذاتها، بل هي رمز لفئات اجتماعية، ينتابها ذات العناء الذي حاول الكاتب أن يقدمه كسمة عامة. لكن يجب أن نستثني القسم الأول، نافذة، فكما أشرنا، فإنه ينهض على رؤية صبي لعالمه الذي بدأ يتحسس محيطه بولع وحلم وتطلع. إن المتلقي يشعر بعدم استثمار المقدرة القصصية التي تحققت في هذا الجزء، وتحولت من ذاتية إلى وصفية خارجية. إن استمرار الرواية في سرد تجربة الصبي ربما كانت ستؤسس لرؤية ذاتية تجاه الكون والحياة تكون أقدر على إبراز أزمة الفرد في زمن التحولات، خاصة عندما تكون التحولات في مجتمع قروي كان عليه أن يتخلى عن كل ما ألفه من أنماط الحياة.

وحتى لا يحس المتلقي بأن هناك انفصالاً بين أقسام العمل يلجأ الكاتب إلى تقديم عنوان جانبي هو (قال المعنَّى) في مواضع كثيرة من العمل. يشكل هذا العنوان بحد ذاته

انتقالات سردية سريعة ليس بين هذه الأجزاء فقط، بل في ثنايا كل جزء. والسؤال الآن، ما أهمية هذا العنوان في وحدة العمل؟ وهل وحدة العمل في شكله، أم في مضمونه، أم فيهما معاً؟

(المُعنَّى)، كما هو واضح من سياق الرواية، يمثل الراوي كلّيَّ المعرفة، يروي عن علم بمجريات الأحداث وتفاعل الشخصيات فيما بينها. ففي الجزء الأول (نافذة) نقرأ خطاب السرد بضمير المتكلم، مما يوحي باتحاد المُعنَّى مع شخصية الصبي. وهو اتحاد منطقي. ذلك أن المُعنَّى هنا ليس الراوي كلي المعرفة، بل إن هناك راوياً وراء قول المُعنَّى. فعبارة "قال المُعنَّى" تفترض وجود راو ضمني يستخدم ضمير الغائب في تفعيل دور المعنَّى وجعل تجربة الصبي هي ذاتها تجربة المعنَّى. تبدأ الرواية هكذا: قال المعنَّى: "غسلت أمي ثوبي "البفتة" الأبيض..."[٢٣]، لكن في المشاهد الأخرى يتحول هذا الخطاب الذاتي إلى خطاب غيري، يعبر عن الآخر، ويلتمس حضوره من تأكيد أن معاناة الواحد هي معاناة للجميع. فمثلاً، نقرأ في المشهد الأول تجربة مطر وزوجته حليمة، وزوجته الثانية فضة وبقية أفراد الأسرة. أما في المشهد الثاني فنقرأ تجربة ظافر وعائلته. لكن مع ذلك نسمع صوت المعنَّى بضمير المتكلم في مواضع قليلة جداً، رغم انتفاء الحاجة لصوته، فقد أقصاه المؤلف كفاعل وبقي كمظهر شكلي يوحي بربط أجزاء العمل فقط[٢٤].

ولو تساءلنا: لماذا المُعنَّى؟ ما هي مبرراته الفنية من داخل سياق النص؟ ما هو المَعنى الكلي الذي يمكن أن يحدثه؟ إن لفظ المُعنَّى مشتق من العناء الذي يصيب الإنسان من جراء تداعيات نفسية أو مادية. لذلك فهو مسلوب الفعل أو القدرة على التفاعل، فدوره في الرواية يقتصر على القول. وقوله لا يحكي تجربة ذاتية إلا بشكل جزيء خاصة إذا اعتبرنا مقطع نافذة تعبيراً مباشراً عن المعنَّى. فقوله في معظمه غيري كما بينا. ولذلك فإن التساؤل عن ضرورة وجوده الفني يصبح مشروعاً. لقد دأب الكاتب على تذكيرنا أن ما نقرأه هو قول المعنَّى. لكن هذا المعنَّى موجود فقط في ذهن الكاتب. فوظيفته ليست بنائية تختص بربط أجزاء العمل كما يبدو من تصميم الرواية. وليست وظيفته موضوعية دلالية. فمضمون العمل يخلو من تداعيات اسم (المعنَّى) الدلالية.

٣/ ٣ أما في رواية *ريح الكادي* فيعمد الكاتب إلى بناء تقليدي يقوم على وحدة الزمان والمكان، مستغنياً عن وحدة الموضوع، مما يجعل الرواية تبدو صوراً متناثرة، إذ ليس هناك حدث تتفاعل في ثناياه معطيات القص، بل هو يهتم بتقديم ظواهر وذكريات عن تجربة المجتمع

في فترة منقضية. ولذلك فإنها تشترك في بنيتها مع رواية *الوسمية*، غير أن هذه الرواية تنجح في اصطياد محور بنائي تدور حوله أحداث العمل، متمثلٍ في عائلة الشايب عطية التي تقدم الرواية من خلالها تجربة المجتمع القروي مع التحول الاجتماعي. ومهما يكن فإن النمط السائد في الرواية هو الوصف المباشر للشخصيات، وتقديم الأحداث والتعليق عليها دون أن تتنامى بشكل تمليه ضرورات منطقية الأحداث، وتفريغ بنية السرد في جزئيات أو وحدات تنتقل معها الأحداث من نقطة إلى أخرى. أما إذا أردنا الحديث عن الحدث باعتباره بنية كلية تتحرك معه الرواية إلى غاية فلسفية ذات أبعاد دلالية وجمالية، فإننا لا نظفر بهذه الصيغة التي نلحظها في روايات من مثل رواية *البحث عن وليد مسعود* لجبرا إبراهيم جبرا التي يغدو فيها حدث البحث هو المحرض على الكشف عن طبيعة التجربة الفلسطينية واغتراب المثقف الفلسطيني في المنفى، أو مثل رواية *الطريق*[٢٥] لنجيب محفوظ التي يمثل فيها البحث أيضاً حاجة روحية إنسانية تعيد للإنسان توازنه في زمن طغت عليه الماديات. فالطريق بحث في الميتافيزيقيا ينتهي إلى عدمية المادة المتمثلة في ذات البطل. إننا لا نظفر بمثل هذه البنية الحدثية الفلسفية في رواية *ريح الكادي*.

من الملامح المهمة في هذه الرواية أنها ذات بنية ثلاثية تتكشف مع تقدم العمل. تؤدي هذه البنية وظيفة توزيع الانتقالات السردية عبر ثلاثة أجيال تعيش حتمية التحولات الاجتماعية. لكن هذه البنية غير متوازنة، بل بنية منحازة إلى تجربة الجيل الأول الذي يمثله الشايب عطية. إن هذا الانحياز في البنية هو بالتالي انحياز في المضمون. فتجربة الحنين للماضي هي التجربة المسيطرة على أجواء الرواية، وهي تجربة نلمسها بشكل مباشر في التحسر الدائم الذي يطلقه الشايب عطية كلما اضطرته الأحوال للتنازل عن شرط من شروط حياته التي اعتادها. أما تجربة جيل الأب فهو جيل مستلب لم يستطع أن ينتمي للماضي بحكم التحولات القسرية في نمط المعيشة والتجربة الحياتية الجديدة، كما أنه لا يملك مؤهلات الانتماء لتجربة الجيل الجديد، فهو لا يمكن أن يؤدي دوراً تنموياً مثلاً. تنتهي الرواية والجيل الجديد ما يزال في يفاعته يجلس في قاعات الدرس قبل أن يمارس التغيير. إن أهمية هذه البنية تكمن في أنها تؤدي دور الكشف عن المضمون، فهي بنية لها عمقها الدلالي الذي نلمسه في التجسير الذي يمثله الأب كحلقة وصل بين جيلين متضادين تماماً هما جيل الجد وجيل الأحفاد. فالأب وهو لا يملك قدرة الفعل التنموي، يؤدي وظيفة حميمية تتجلى في الربط بين الجيلين وجدانياً ونفسياً، ذلك

أن الفجوة ليست فجوة زمنية فقط، بل نفسية واجتماعية أيضاً. فهي فجوة نسفت كل مقومات المجتمع التعاوني. إن الرواية لا تقترح، ولا ينبغي لها أن تفعل ذلك، بل تجسد وتصف وتبلور، وتترك للمتلقي فرصة التفاعل معها من منطلق القراءة التي يختارها المتلقي.

٣/ ٤ أما في رواية الحصون فنحن أمام نص مغاير في بعده الجمالي. ويمكن أن نقرأه كنص مبني على فعل الحكي والإنصات، فيه من الرواية بقدر ما فيه من القصة القصيرة، فيه من السرد المباشر بقدر ما فيه من موتيفات (**motifs**) التي تعمل كايقونات (**icons**) دلالية وكخلفية عامة لفعل الحكي ذاته. إن هذا العمل بشكله المغاير يمكن أن نقرأه كنص مفتوح التجنيس. ورغم أن هذا النص يفتقر إلى الحبكة والحدث والتشخيص العميق الذي يحيل إلى دلالات اجتماعية بعينها، فإن هذا الافتقار ليس سلبياً كما يتبادر إلى الذهن، فقد اجترح النص مكوناته وخصوصيته من فرادة بنيته كما أسلفنا..

إن لعبة السرد التي اختارها الكاتب تثير إشكالية السارد والمسرود له. إننا نفترض بدءاً وجود سارد غائب أو حاضر في أي نص. فإن كان غائباً فهو يروي بضمير الغائب وهو هنا ضمناً الكاتب في معظم الحالات. وهذا السارد الغائب يفترض وجود مسرود له خارج نطاق النص، وهو في هذه الحالة المتلقي. أما إذا كان حاضراً فهو سارد بضمير المتكلم لمسرود له سواء كان داخل النص أو خارجه. أما في *الحصون*، فإن القضية تبدو أكثر تعقيداً. ففي هذا العمل، نحن أمام ساردين ومسرودين لهما. سارد من خارج نطاق النص يسرد بضمير الغائب حكاية المحدث والصاحب. ومسرود له يتلقى حكاية المحدث والصاحب. لكن القصة لا تصل إلينا إلا عبر السارد الثاني في النص، أعني، المحدث، رغم أنه لا يقصدنا بسرده، بل هو يتوجه إلى مسرود له داخل النص، أي، الصاحب. كما أن تجريد المحدث والصاحب من اسمين لهما دلالة اجتماعية، يؤكد مسعى الكاتب إلى تأسيس استراتيجية سردية قوامها تعدد الساردين والمسرود لهم. وإذا أردنا أن نفكك بنية النص بشكل أعمق، ظهر لنا في النهاية أننا نتعامل مع نصين في نص واحد، لكل نص سارد ومسرود له. لكن الوصول لأحدهما لا بد أن يمر عبر الآخر دلالة على التداخل المحكم بينهما.

إن من أهم الظواهر اللافتة للانتباه في هذا العمل هو استخدام نظام الموتيف (**motif**) الذي أحدث تكراره تفاعلاً أثناء القراءة. لقد تجلى هذا الموتيف في الجدل الخفي بين الديك وصوته من ناحية والصاحب الذي ظل يشتهي هذا الديك كقربان لفعل الحكايات. لقد

استطاع الكاتب أن يحدث مفارقة بارعة قوامها الفعل الخفي وراء حرص الصاحب على حكايات المحدث. فمنذ أن قدم المحدث ديكه وجبة لصاحبه، ارتبطت الرغبة في سماع المزيد من الحكايات عبر التلذذ بما أحدثته وجبة الديك من وقع في ذاكرة الصاحب. إن هذا الارتباط بين رغبتي السماع والأكل أكسبت العمل، ما يمكن أن نسميه، كيمياء الدهشة، التي أضفت على العمل الكثير من الأبعاد الجمالية والدلالية. فتحوَّلَ الديك من مجرد دلالة مادية إلى دلالة اجتماعية، ثم إلى دلالة دينية. فالديك، بالنسبة للصاحب، طعام، ومظهر بيئي، ومنبه للصلاة في أوقاتها. وقد أشار الصاحب إلى أن العلاقة بين الديك والدعوة إلى أداء الواجب الديني تقتضي تبجيل الديك ومنحه الخصوصية الاجتماعية التي يستحقها. ففي سياق معين حرص الصاحب على تأكيد هذه الخصوصية لمحدثه الذي شتم الديك أثناء صياحه المعهود. قال الصاحب: "لا عدمتك يا محدثي.. إني قرأت في كتاب قديم لحديث عن النبي صلى الله عليه وسلم وقتما صرخ في مجلسه ديك، فسبه بعض الصحابة، فقال: "لا تسبه فإنه يدعو إلى الصلاة"[٢٦]. لكن مظهر الخطاب هذا سرعان ما يتكشف عن حقيقة رغبة الصاحب في التهام هذا الديك، إذ يقول في السياق نفسه: "دعه يؤذن فإن له مع الأيام يوماً"[٢٧]. وإذا كانت هذه المقولة تحيل إلى المعنى الدلالي الأولي في العلاقة بين الآكل والمأكول، فإن الدلالات الأعمق لا شك تحيل إلى سياقات خارج بنية النص. إن هذه البنية أو استراتيجية القص التي اعتمدها الكاتب تقوم على فكرة الكشف والحجب. وتبقى استراتيجيات القراءة هي المسئولة عن جماليات الخطاب ومضمونه.

إن أهمية هذا الموتيف (motif) تكمن في تأكيد أصالة البنية، التي تقوم، كما ذكرنا، على تكرار اللقاء لتكرار ذات الفعل، وهو سرد حكايات عن ملامح العصر القَروي في فترة لم يعشها الصاحب أو غابت عنه بعض أوجه التجربة، أو ربما بدافع من الرغبة في المعرفة التي كانت واحدة من أبرز جوانب شخصيته في هذا النص. كما أن هذا الموتيف (motif) قد أشاع جواً من الكوميديا السوداء التي أشعلت المفارقة المبنية على تغيير مسار المستوى الدلالي الظاهر في النص. فبنية النص تقليدية في ظاهرها، لكن قراءتها في ضوء نظام الموتيف (motif) سيبلور قراءات كثيرة، أبعد من أن تكون مجرد قراءة في زمن التحولات. إننا في هذا العمل أمام الإنسان في قلقه الدائم وحاجته إلى فعل الحكي من أجل الخروج من مأزق التفرد، وتأكيد النزعة الاجتماعية للإنسان. فلقاءات المحدث بصاحبه تحدث من أجل فعل واحد، هو الحكي، ولا يهم بعد ذلك ماذا يمكن أن يقول المحدث لصاحبه. يساعد على هذه القراءة تجريد

الشخصيتين الرئيسيتين من الأسماء، مما قطع صلتهما بأي سياق اجتماعي، وأحالهما إلى مضمون إنساني أكبر.

٣/ ٥ تأتي رواية *صالحة* سادسة في سلسلة أعمال المشري الروائية، وهي تجربة مختلفة لما سبقها من تجارب الكاتب إلى حد كبير. ويكمن اختلافها في ناحيتين: أولاً، في موضوعها، ثانياً، في بنيتها السردية. فبخصوص البنية السردية، تركز هذه الرواية على الثنائيات الضدية التي تجعل من الفرد في مواجهة دائمة مع قوى مختلفة. إن هذه البنية تحيل الصراع من مجرد أزمة عابرة لشخصية معينة إلى أزمة لها جذورها التاريخية والاجتماعية والنفسية. وهذا نمط من الكتابة لم يتوفر بهذه الحدة والوضوح في روايات المشري السابقة التي جعلت من الشخصية نموذجاً لفئة اجتماعية ليس لها من العمق الإنساني إلا ما تملكه في سياقها الاجتماعي الضيق. فشخصية الشايب عطية، مثلاً، في رواية *ريح الكادي*، هو نموذج لرفض التغير ليس كونه يمثل ذاته، بل كونه يمثل فئة اجتماعية تسعى نحو ذات الغاية. ولذلك فإنه لا يدخل في صراع مع الآخر، بل إنه يدخل في صراع مع صيرورة زمنية يحكمها قانون التحول والتطور.

تقوم رواية *صالحة* على ثنائيات غير متناغمة، بل ثنائيات ضدية تتصادم فيها المصالح. أولى هذه الثنائيات هي ثنائية الرجل والمرأة، الرجل باعتباره نموذجاً للتسلط، والمرأة باعتبارها قدرة على العطاء والتحمل في مجتمع ذكوري في حركته وفي بنيته اليومية. إن خروج صالحة على نمطية هذا المجتمع ليس خروج تحدٍ لسلطة الرجل، بل إنه خروج فيه تحد لذاتها ولتاريخها كأنثى اختارت أن تكمل حياتها بدون رجل. لكن هذه البنية السردية تتطور في نسق ثنائي. فهي تبدأ بمواجهة بين فرد وفرد، ثم بين فرد وجماعة، وأخيراً بين جماعة وبين صيرورة التغير الزمني. فصالحة في البداية واجهت ظلم الرجل بمفردها، رفضت الانصياع وصبرت على قهرها، وثابرت في كفاحها الموسمي. وفيما بعد يتحول الصراع إلى صراع بين الفرد والجماعة أو بتعبير أدق بين الفقيه والجماعة بعدما وعت الجماعة أن مأزقها يكمن في التسليم بكل ما يقوله الفقيه. وإذا كانت الجماعة قد انتصرت بنفي الفقيه وتهميش دوره بعدة وسائل، مثل إحلال من يحل مكانه في إمامة الجماعة بعدما تخلى الفقيه عن دوره عن قصد، فإن الجماعة تدخل في صراع ثنائي مع صيرورة التغير الزمني الذي تفقد فيه الجماعة القدرة على مواصلة التحدي ولا تملك إلا التسليم. إن قوى الخير المتمثلة في الجماعة وصالحة تنجح عندما يكون الصراع صراعاً داخل نسق المجتمع القروي، صراع أفراد ورغبات

شخصية، لكن عندما يتحول الصراع إلى صراع مع التحولات الزمنية القسرية، فإن الجماعة لا تملك إلا أن تسلم بمصيرها.

تكشف التقنية السردية الموضوعية لهذه الرواية الانحياز الكلي للراوي العليم في تقديم صورة صالحة، فهي صالحة المقهورة والمنتصرة، المتألمة والصابرة، الخائفة والحالمة، الخاضعة والشامخة. هذا الخليط العجيب من الأحاسيس التي يستشعرها قارئ ملامح صالحة يستدعي واقع الأنثى داخل البنية السردية التي تتحكم في أفعالها وردود أفعالها. فحركتها هي حركة البنية السردية تجاه لحظة الكشف عن المواجهة بينها وبين ضدها. إن نمو السرد يظهر صالحة دائما في موقف الدفاع، فما إن تخرج من مأزق حتى تواجه آخر. وهي في كل مواجهاتها تنتصر بمجرد أن ترفض أو أن تصبر أو أن تثابر. فهي تستطيع أن ترفض الزواج، وهي تصبر على قتل بقرتها بكل ما تحمل من دلالات الخصب والاستغناء بالذات عن الآخر، وهي تجد وتثابر في مواجهة التحديات الموسمية في فلاحة أرضها. لكنها أخيراً وقد خرجت المواجهة من نسقها الفردي إلى مواجهة مع صيرورة التغير الزمني، تنكسر كأي فرد آخر يحس بمحاولة طمس وجوده عندما يتم هدم منزلها ضمن أعمال الطريق الجديد.

وكما أشرنا سابقاً تتحكم في هذا العمل ثنائية ضدية تكشف أبعاد المواجهة. فالقطب الأول تمثله المرأة بكل مقوماتها الاجتماعية والتاريخية، أما القطب الثاني فيمثله الرجل على اختلاف أنماطه من المتدين إلى التاجر إلى الرجل الانتهازي. إن المواجهة كما تعكسها البنية السردية تبدو غير عادلة كونها تكمن في امرأة واحدة في مواجهة ثلاثة من الرجال ذوي النفوذ. لكن هذه البنية ذاتها تسعى إلى تأكيد فرادة الدور الذي تنهض به المرأة في صراعها مع الرجل. فصالحة بكل أعبائها التاريخية والاجتماعية مثقلة بالضعف والدونية التي تستحيل معه مواجهتها إلى ضرب من العبث، لكنها تنهض في مواجهة محاولات الإذلال ومصادرة ما تملك. فالرجل خارج البنية السردية هو الأقوى معنوياً، وهو في الرواية قوي أيضاً بجاهه وماله ونفوذه. إن اتساق صورة الرجل داخل وخارج البنية السردية يؤكد واقعية السرد الذي يحمل رؤية نافذة هدفها تعرية الهيمنة الذكورية وربما خلق توازن بين ما هو ذكوري وما هو أنثوي. ولذلك أعطت البنية السردية كل المقومات الملحمية لعمق المواجهة بين المرأة والرجل. واكتسبت هذه الثنائية بعداً أقوى عندما نكتشف أن صالحة يمكن أن تتحد مع الأنثى خارج كيانها الذاتي لتحمل تاريخ الأنثى في خصوصيتها العربية وربما غير العربية. لقد قدمت الرواية المرأة مثالية في

حبها وفي معاناها وفي حزها وفي تضحيتها. فهذه عزة بنت عامر امتداد لصالحة وصورة توحي بسمو المرأة وقدرها على التضحية. فعندما يُقتل والد عزة فإنها تعفو عن قاتل أبيها. إن هذا الفعل متناقض مع الواقع خارج البنية السردية. ففعل مثل هذا وفي مجتمع قروي قبلي تحكمه قوانين العار، يصبح العفو ضرباً من التضحية غير المنطقية. لكن البنية السردية تنتصر للمرأة سعلية من شموخها وقدرها على تحمل مسئولية اتخاذ القرار. إن صالحة أظهرت قدراً كبيراً من الاتحاد مع بنات جنسها وتفهم المصير المشترك، فهي لم تخضع لابتزاز عواطف الكره تجاه عامر. فقد شهدت لعزة بطيبتها في مقابل ظلم وسطوة الرجل، على الرغم من أنها ابنة عامر الذي حاول إخضاعها، عامر الذي قتل بقرها، عامر الذي زور في سجل ابن رابح حتى تفقد حقها. لقد شهدت لها صالحة بقولها: "يخرج الطيب"[٢٨]. فالطيبة هنا هي المرأة عزة والخبيث هو الرجل عامر.

إن أول أفعال المواجهة في حياة صالحة يحدث عندما رفضت الزواج من عامر رغم الإلحاح المتواصل. ويمكن أن نفهم رفضها في ضوء هذه القراءة التي تجعل من البنية السردية ثنائية تتحرك في خط متصاعد نحو الأعمق من المواجهة بين القطبين، على أنه دفاع ضمني عن ذاتها. فرغم أن خطاب الرواية قدم شخصية طالب الزواج، عامر، كرجل متسلط، مخادع لا يتورع عن فعل أي شئ في سبيل الحصول على مصلحة معينة، مما يغدو رفضها له منطقياً للقارئ، لكن الأهم هو ما لم يقله خطاب الرواية، فصالحة ترفض أن تكون زوجة لعامر أو لغيره حتى لا تتخلى عن لذة أن تكون ذاتها. لقد اكتسبت استقلالية بموت زوجها، فهي الآن تمارس حضورها كإنسان قادر على أن ينهض بذاته. فصالحة كامرأة، مهما يكن، هي بنية دلالية داخل نسيج اجتماعي يرى في المرأة تابعة سواء في بيت أهلها أو في بيت زوجها. لكن وقد خرجت عن هذا النسق، فهي تملك أن لا تعود إليه، وخاصة أن الرواية عمدت إلى قطع أي امتداد عائلي لها. ولذلك فإن زواجها من عامر لو تم فإنه يصبح دلالة على عدم قدرة صالحة على أن تنهض بنفسها. لكن صالحة كانت مهيأة سردياً لتكون نسقاً متحدياً داخل البنية السردية.

إن محاولات عامر تتواصل من أجل هدم صالحة، فتصبح عرضة لتخريب منظم يمارسه عامر بالتعاون مع الفقيه، صاحب السلطة الدينية في القرية. إن عامر يراهن على أن احتياج صالحة هو ما سيدفعها للقبول به كزوج. ورغبة عامر في الزواج من صالحة ليس بدافع حب أو إعجاب بقدر ما هو رغبة في الاستيلاء على ممتلكاتها وإخضاعها لسلطته البطريركية[٢٩]. ولذلك

فإنه يُقدِم على قتل بقرها[٣٠]، وعندما يفشل في إخضاعها، فإنه يحاول أن يحرق بيتها[٣١]. إن حضور صالحة القوي في مجتمع القرية، رغم أنها امرأة أرملة، ينبع من كونها تملك بيتاً ومزرعة يؤمنان لها حياة مستقلة[٣٢]. ولذلك، فإن تخريب مصدر قوتها هو السبيل إلى إخضاعها ودفعها إلى منطقة تنعدم فيها قدرتها على المقاومة. إن صالحة وهي تعي مأزقها تسعى منذ البدء إلى الجماعة بحثاً عن الانتماء والحماية، فهي تحضر اجتماع الجماعة إن كان هناك ما يستلزم حضورها. لكن الجماعة في البداية تظل غير فاعلة في ظل جهلها الفاضح وعجزها عن تفعيل حضورها نتيجة لسلطة البنية السردية التي تسعى إلى تأكيد تسلط الفرد سواء عن طريق استخدام الدين أو المال أو النفوذ واستسلام الجماعة إما لعدم إحساسها بالخطر، وهذا ما حاولت الرواية أن تعبر عنه في البداية، وإما لجهلها وعدم امتلاكها أدوات الضغط الكافية لاستعادة حقوقها. إن الجماعة تصل، ربما عن غير وعي منها، إلى اكتشاف مأزقها المتمثل في اعتمادها على سلطة فردية من خارج بنيتها. لكنها بعد أن تغيرت المعطيات تنجح في مسعاها في استرداد حقوقها بالاحتجاج والخروج على سلطة الفقيه، والبحث عن بديل متعلم من داخل تركيبتها الاجتماعية. لا شك أن توظيف إشكالية هذه الجماعة يستدعي بالتالي هيكل الجماعة خارج البنية السردية التي تتحد في جوهرها مع معطيات البنية السردية.

ذكرنا أن بنية هذا العمل السردي ثنائية في تركيبتها، متطورة في تشكيل ضديات الصراع في ثناياها. ولذلك، فهي لا تغفل صراع الرجل مع ذاته ومع جماعته. فعامر يعاني رفضاً من قبل جماعته للأدوار القذرة التي يؤديها. فهو دائم الخداع والتلاعب بمصائر أهل قريته الذين يتحلون بقدر غير قليل من التسليم بالمكتوب والمقدر. فهو يتحد مع الفقيه في تمرير مصالحه تحت ستار الدين. والفقيه يستغل سذاجة الجماعة في جباية بعض ما يحصدون كأجر على فقاهته[٣٣] ورعاية شؤونهم الدينية، رغم أنه يحصل على أجره من الحكومة. وهذا ابن رابح التاجر المرابي يمارس عمله تحت مباركة الفقيه ومساعدة عامر. إن هؤلاء الثلاثة يتحدون في فعلهم ضد صالحة وضد الجماعة، لكنه يسقط عندما تصطدم المصالح فيما بينهم. لقد سعت الرواية إلى استخدام فكرة العقاب كحل مثالي لمشكلة الفرد المتسلط. فعامر يُقتل بعد أن استولى ظلماً على أرض مرزوق التومي. أما الفقيه فإنه يفقد أعطيات ابن رابح فيغضب ويبدأ حملة توعية للجماعة من أن ابن رابح يستغل مواردهم. لكنه يفقد تعاطف الجماعة فيبدأ في محاولة استعداء الحكومة مستخدماً الدين ذريعة. فهو يتهمهم بعدم المحافظة على الجماعة وربما

الخروج عن الدين. لكن الجماعة تتحد لا عن وعي، بل بدافع الفطرة في نصرة ذاتها. ويسقط الدين. لكن الجماعة تتحد لا عن وعي، بل بدافع الفطرة في نصرة ذاتها. ويسقط الفقيه كصاحب حق في مال الجماعة. أما ابن رابح فإنه يسعى إلى تكرار فعل عامر في الاقتراب من صالحة عن الطريق الزواج من ابنتها. ومرة أخرى تقف الجماعة رافضة لهذا التقارب بعد أن اتضحت للجماعة أفعال ابن رابح. إن عقاب المتسلط بالقتل أو بالنفي أو بالرفض ساعد على تأكيد أهمية الفعل الجمعي في مواجهة تسلط الفرد.

٤. اللغة.

ينطلق الكاتب في تعامله مع اللغة من بعد واقعي يرى اللغة تعبيراً مباشراً عن الواقع الذي تجسده الرؤية السردية. فهي لغة تخلو من البعد الجمالي الذي يقوم على الإيحاء والتخييل، وبدلاً من ذلك يوظف اللغة كعامل نفعي هدفه الإيصال والاستهلاك. إن موقف الكاتب هذا ناتج عن رغبة في الاقتراب من الحدث اليومي بتفاعلاته الاجتماعية التي يجسدها إنسان القرية قليل التعليم والثقافة. فالكاتب يؤكد عن وعي بأنه سيجعل "من لغة أولئك القوم (قرى الجنوب) المكان الأول دون تكلف"[٣٤]. ويؤكد أيضاً أنه قد رأى فيها "الفن والدلالة"[٣٥]. وهو بالمقابل يرفض الكتابة "باللغة الجاهزة والحداثة المزخرفة"[٣٦]. واضح إن المشري لا يعول كثيراً على رسم الدلالة من خلال اللغة. فلغته مباشرة أقرب للخطاب اليومي من الأدبي في كثير من صيغها. إن النصوص الأدبية التي ليس لها أبنية لغوية جمالية تزحزح محور الدلالة من اللغة إلى الأبنية السردية. وهذا ما تحفل به روايات المشري التي تقدم نفسها كبنية دلالية اللغة جزءاً من بنيتها، وليس لها، أي اللغة، وظيفة جمالية داخل النص. وبالتالي فإن استنطاق رواية من هذا النوع يبدأ بالبحث عن الرسالة النفعية التي يوجهها العمل، لا عن قيمته الجمالية التي تكون هي المحرض على فعل التأويل الذي يحيل واقع الرواية من مجرد نتاج لهذا الواقع إلى فعل مضاد لأبنية الواقع المادي ذاته.

إن تأكيد المشري بأن اللغة التي يكتب بها هي لغة أهل قرى الجنوب يثير مشكلة الحوار بالعامية داخل السرد الفصيح. وهي مشكلة قديمة قدم التجارب الروائية العربية ذاتها. لكن هذه المشكلة تظهر بشكل صارخ في كتابات الواقعيين العرب الذي ينطلقون من وظيفة اللغة الإيديولوجية. فالمشري ليس بدعاً بين الكتاب الواقعيين. فقد اعتمد المشري اللغة العامية

مادة للحوار الذي جاء منسجماً مع النمط الواقعي الذي كرسه المشري في رواياته. فهو من البدء يعي أنه أمام خطاب اجتماعي قروي يتجسد من خلال نماذج من الشخصيات القروية التي تتبلور معاناها مع الهم اليومي الذي تسعى إلى التغلب عليه عبر صور شتى من الكفاح اليومي. كما أن الواقعية كاستراتيجية أدبية اتخذت من توظيف العامية خطاباً ضد ثقافة النخبة التي تكرس نخبوية الخطاب اللغوي عبر الاهتمام بالجانب الجمالي في اللغة على حساب النفعي. فلجوء المشري إلى تأكيد الخطاب الاجتماعي اللغوي عبر الحوار في رواياته يؤكد نزوعه المطلق إلى نقض وظيفة اللغة الجمالية التي يرى أنها مجرد زخرف حداثي. وهو بذلك ينحاز تحت تأثير الفهم المبسط للواقعية، التي يراها مادة للشرح والإيضاح، للخطاب الاجتماعي عبر لغة الحوار المباشرة وعبر الكثير من الأمثال السائدة في البيئة التي يعبر عنها.

إن تجربة المشري مع مشكلات اللغة تبدأ من مجموعته الأولى *موت على الماء* التي صدرت عام ١٩٧٩م. فقد استخدم المشري في هذه المجموعة لغة جمالية هدفها خلق تشكيلات لغوية أقرب للصور السريالية التي تشي بالجمال والرونق لكنها لا تقول شيئاً أو بالأحرى يعجز المتلقي في التواصل معها. لقد أحس المشري بمأزق اللغة في توصيل رسالته. وكثيراً ما تساءل ما إذا كان الذي يكتبه "يحمل الفن المنظور ليصل للناس ويقول شيئاً؟"[٣٧] إن إشكالية التلقي كانت الهاجس الأكبر في سيرة المشري الإبداعية. فهو لا يريد فناً لذاته أو بمعنى آخر لا يريد الفن للفن[٣٨]، بل يريد منهجاً يمد جسوره بين إبداعه وبين المتلقي. لقد كانت الواقعية في أبسط صورها هي ضالة المشري، أو لعله هو الذي بسّطها، أو أن ذلك كان فهمه لها. لقد جاءت أعمال المشري اللاحقة بدءاً من الرواية الأولى *الوسمية* وانتهاءً بروايته الأخيرة *صالحة*، حافلة بلغة نفعية مباشرة هدفها فعل الإيصال للمتلقي. أي أن شرط الأدب الجمالي توارى كثيراً على مستوى اللغة.

لا شك أن المنهج الواقعي الذي اختاره وطبقه المشري في أعماله القصصية والروائية يتناسب مع طبيعة الموضوعات التي دأب على معالجتها. غير أنه أخفق في فهم الواقعية كرؤية توجه لغة السرد إلى مستويات من الدلالات غير المباشرة بواسطة الكشف عن المخبوء في كيان التركيبة الاجتماعية التي كان يعالجها. لقد كانت القرية هي محور المكان في معظم أعماله، لكننا لا نحس بخصوصيتها للنمطية التصويرية المباشرة التي دأب الكاتب على تكرارها. فقد ظل

الكاتب يستخدم ذات اللغة الوصفية المباشرة للأمكنة والأشخاص. فيصف معالم الأمكنة من جبال وأودية ومبان بذات اللغة الوصفية المباشرة، ويصف عادات القرية وتقاليدها في معظم أعماله الروائية بنفس القاموس اللغوي، ويصف الحركة اليومية للقرية بنفس الخطاب اللفظي. بمعنى أننا أمام خطاب لغوي ثابت مهما تغيرت المعطيات السردية. فمثلاً تشيع اللغة التوثيقية بشكل يحيل العمل الأدبي من وظيفته الأدبية الجمالية إلى وظيفة اجتماعية. فالتوثيقية هي الطابع السائد الذي يحيل العمل الأدبي إلى عمل توثيقي لأفعال وطقوس اجتماعية. إن القارئ لأعمال المشري يخرج بفكرة مفادها أن الكاتب يكتب ليوثق، يكتب ليؤرخ مستخدماً الفن وسيلة لكشف عالم القرية الذي بدأ يندثر. ولذلك فإن الكاتب يصدّر رواية *الغيوم ومنابت الشجر* بهذه المقولة التي تكشف النزعة التوثيقية التي تشيع في أجواء هذه الرواية وغيرها:

> قال المغنّى – وردها في مطالع أغنياته – إن الغناء قد أخذ منه بكل مأخذ، فغدا "صاحب المثل" و "مقول القول في الحكمة والمثل ... وكان بقوله، *يوثق* لرقص الزنود السالفة في مدار الأيام الوافدة، فقال، وقال[٣٩].

وبالتالي تتحول الرواية عند المشري في بعض مستوياتها إلى منشور اجتماعي يسجل نمط العادات والتقاليد التي سادت مع مقارنتها بما تلاها من أزمنة أخرى تغيرت فيها هذه المعطيات الاجتماعية. إن اللغة الواقعية التي يستخدمها الكاتب أتاحت له توظيف الكثير من الأمثال التي تأتي لرسم صورة يومية لواقع البنية الاجتماعية للشخوص الذين يعيشون في صراع مع ظروفهم المعيشية أو في صراع مع أنماط التحول الاجتماعي كما في رواية *ريح الكادي*. وإذا كان توظيف هذه الأمثال قد حقق الاقتراب من وعي شخوص العمل، فإن الإكثار منها يحيل مرة أخرى إلى نزعة التوثيق التي سيطرت على وعي الكاتب.

٥. خـــاتـــمـــة

٥/ ١ هناك ثلاثة محاور نستطيع أن نتبينها بوضوح في تجربة المشري الروائية. هذه المحـــاور هي: المكان والإنسان والهم الاجتماعي. ففيما يتعلق بالمكان، فقد كانت القرية هي محور اهتمام المشري، فهي القرية الفاعلة، ثم القرية المتحولة، وأخيراً القرية المتبدلة. لكن ضمير القرية وسـر تميزها هو في خصوصية علاقتها بالمطر. والمطر هنا ليس باعتباره حادثاً طبيعياً، بل باعتباره حدثاً ثقافياً له طقوسه في سياق الحياة القروية. إن تتبع عناوين بعض الروايات يكشف كيف يشـكل المطر وما ينتج عنه من زرع وارتواء نشاط القرية في كل مواسمها. فالوسمية تلخيـــص لكـــل تداعيات الموسم (الزراعي) وما قد يحمله من مفاجآت تؤثر على خاتمة الموسم. أمـــا *الغيـوم ومنابت الشجر* فهو عنوان يرمز للعلاقة الأزلية بين الأرض والمطر، وهي علاقـــة حـــاضرة في الذاكرة القروية كفعل من أفعال الخلاص أو النجاة. فحضور المطر له ثقافة طقسية لا أحسـب أن المجال يسعفنا للحديث عنها. كما أن غياب المطر هو بالضرورة إلغاء وتغييب لهذه الثقافـــة، بل إن ثقافة موازية تنشأ تبعاً لهذا الغياب. لكن الرواية، مع ذلك، تكشف مراوغـــة العنـــوان باعتباره بنية ترمز للقرية لا إلى ما هو حادث في محيطها. وكأن العمل يؤكد أن مطـــر القريـــة ومنابتها مرادف لما تستدعيه في أذهاننا كلمة "قرية"، رغم أن هناك مطراً ومنـــابت في أمكنـــة أخرى. وأخيراً *ريح الكادي*، وهو عنوان يؤسس علاقة مقاربة في النص، متلبســـاً بالإيحـــاء، مستدعياً عبقاً خاصاً فجرته تداعيات المطر سواء ما كان اجتماعياً منها أو فلكلورياً. فنحـــن لسنا أم ظاهرة مادية للكادي بقدر ما نحن أمام تداعيات وإحالات على مدلولات خارج سياق الرواية ذاتها. فالكادي كمادة غير موجود في الرواية على الإطلاق إلا بالقدر الذي يثير فينـــا كوامن دلالات شعبية ضد ما هو سائد في زمن التحولات الضارب في أحشاء كل مـــا هـــو مستورد ومستهلك. وأعتقد أن ذاكرتنا الشعبية على وجه الخصوص لا تخلـــو مـــن طقـــوس اجتماعية ولدتها ثقافة المطر. أما *الحصون* فهي تأكيد على تحصن الإنسان القـــروي في قريتـــه ومحاولة رفضه للتحولات، وهذا هو بالتأكيد أحد الدلالات التي تقدمها الروايـــة. فـــإصرار الصاحب على أن يستجلب من محدثه كل حكاية عن ماضي قريته هو تحصن وتمترس خلـــف مظاهر وتقاليد القرية بكل طقوسها. ومرة أخرى فإن الحصون كدلالة مادية ترد بشكل جزئـي

في حكاية واحدة من حكايات المحدث للصاحب، لكنها تصبح عنوان الرواية بأكملها. أما عنوان رواية *صالحة* فقد كان حاضر الدلالة داخل البنية السردية. إن هذا العنوان المطلق في الوصف، يتحول من حياديته ليتحد مع بنية العمل السردية على نحو يلخص هوية البطلة. فالعنوان في مظهره الخارجي مجرد اسم لامرأة، لكنه غير ذلك بالنسبة لهذه الرواية، فاسم صالحة يستدعي مطلق الخير في صاحبته: فهي صالحة لأنها أنثى في مقابل ذكورية الرجل المتسلطة. وهي صالحة، وهذا هو المهم، لأنها قادرة على أن تحل محل الرجل في النهوض بمسؤوليتها. وإذا أردنا أن نتوسع في التأويل فإن العنوان يمكن أن يكون إحالة للاتحاد الناجح بين الإنسان والمكان في صورته القروية وليس في زمن التحول. إننا نستعرض هذه العناوين لنبين الشحنات الثقافية والاختلاف الظاهري مع متن الروايات. وهو اختلاف خادع يوحي بعدم الترابط بين هذه العناوين ومكونات العمل، لكنه يكتسب دلالته الإيحائية من ربطه بسياقات خارج نطاق النص.

إن فلسفة المشري الروائية تقوم على جدلية الإنسان والمكان. فمن غير الممكن أن نتعرف على الإنسان دون أن نتعرف على ملامح المكان. لقد أدرك المشري أهمية المكان في رسم شخوصه منطلقاً من وعي مفاده أن طبيعة المكان تشكل مزاج الإنسان ونشاطه ونمط معيشته. ولذلك فإن حضور الشخصيات يغدو جملة دلالية تعكس محور التفاعلات الإنسانية في ذلك المحيط.

لقد أحسن المشري عندما كسر نمطية الثنائية الأزلية في الصراع الإنساني، أعني بها، جدلية الخير والشر. فنتيجة لإقصاء هذه الجدلية انتفت الشخصيات النمطية ذات المعالم المطلقة في خيرها أو شرها، وتحولت الشخصيات في أعماله إلى شخصيات أناس عاديين لهم لوننا ولهم همنا دون أن ينتفي شرط الفن عنها. فهي شخصيات تتنازعها التناقضات التي تشكل جوهر الذات الإنسانية. فالإنسان في روايات المشري، رغم التباين من رواية لأخرى، نمط عادي فيه مزيج من الحب والخوف، مزيج من التحدي والانهيار، مزيج من الكفاح والتراخي، بل فيه أحياناً مزيج من الأنانية والأثرة. هذه التركيبة النفسية لشخوصه تركيبة واقعية ليس في ملامحها فقط، بل في فعلها وتفكيرها أيضا. فمثلاً، مطر وفضة وظافر وحمدان وابن زايد في *الغيوم ومنابت الشجر*، والشايب عطية وحامد ورفعة وصالحة في *ريح الكادي*، وحق الصاحب والمحدث في *الحصون*، ليسوا أبطالاً بالمعنى التقليدي للكلمة، بل هم أناس عاديون تستهلكهم الحياة، فيسايرونها حيناً وأحياناً يحتجون لكنهم في النهاية يذعنون لجبروتها. إن المشري يقدم

نماذج ليس لها خصوصية التجربة، بل هي دائماً رمز لفئات اجتماعية واقعية في تحولاتها. فالمشري لا يهتم، أو هكذا تفصح تجربته، بصراع الذات تجاه الآخر. فجاءت الشخصيات في عمومها مستسلمة للتحولات مؤمنة بصيرورة التحولات الاجتماعية، حتى الشايب عطية وهو الذي بدا أكثر مقاومة للتحولات من غيره، يكتفي في النهاية بالانزواء مرهناً لتجربته الماضية.

أما الموضوع الذي دأب المشري على التعبير عنه فهو التحولات وما أحدثته من خلخلة نفسية واجتماعية في بنية المجتمع التعاوني بأسره. فالكاتب يعلن صراحة موقفه غير الودي من سلبية التحولات، لكنه في الوقت ذاته لا يلغي أي بوادر إيجابية لهذه التحولات. ففي *ريح الكادي* تنتهي الرواية والجيل الجديد، جيل الأحفاد، ما يزال يجلس على مقاعد الدرس. وهي بالتأكيد رؤية تفاؤلية تبشر بجيل يبني نفسه وفقاً لما تقتضيه التحولات الزمنية. ويجب أن نوضح أن المشري قد تعامل مع موضوع التحولات من ناحيتين: ما قبل التحولات كما في روايتي *الحصون وصالحة*، وقبل وأثناء التحولات كما في *الوسمية*، والغيوم ومنابت الشجر وريح *الكادي*. *فالوسمية* كانت تجربة تجسد قلق التواصل مع المدينة حيث تبدو معضلة شق طريق من المسائل التي استهلكت تجربة الرواية. وبعد الفراغ من قراءة هذه الرواية تتجسد رمزية الطريق في البحث عن اتصال بالعالم الخارجي. بمعنى أن القرية هي التي تسعى للخروج من عزلتها دون أن تعي مقدار التضحيات التي ستدفعها ثمناً لهذا الاتصال. أما *الغيوم ومنابت الشجر* فهي تجربة القرية التي استيقظت على زمن التحولات، استيقظت وقد رحل الأبناء نحو المدينة، استيقظت وظلت تستعيد تراثها الذي بدأ ينداح في حمى التحولات. وعندما نأتي *لريح الكادي* فإن المشري يسجل تجربة التحولات بوعي أكبر، وهذا ليس غريباً فزمن الرواية في الصدور يأتي رابعاً بين أعماله بعد أن نضجت موهبة السرد الروائي لديه، وأصبح قادراً على تقديم أشكال مغايرة لما قدمه في عمليه السابقين، أعني، *الوسمية والغيوم ومنابت الشجر*. إننا هنا أمام معمار فني يستخدم لعبة الشكل في كشف فحوى العمل. فالرواية مكتوبة على نمط رواية الأجيال. فعبر ثلاثة أجيال يجسد المشري أزمة التحولات النفسية والاجتماعية التي فرضت على جيل الجد أن يغرق في الصمت والنسيان، وجيل الأب أن يذوب في أتون التحولات دون وعي منه بما يجري، أما جيل الأبناء وهم المعنيون بالتحول، فقد وجدوا أنفسهم في قطيعة مع جيل الجد. من الملامح المهمة في هذه الرواية أنها ذات بنية تؤدي وظيفة توزيع الانتقالات السردية عبر ثلاثة أجيال تعيش حتمية التحولات الاجتماعية. والسؤال هو لماذا أسست الرواية محورها على

فكرة الأجيال؟ وهذا التساؤل يقتضي مزيداً من الأسئلة عن التجربة المثلى للمجتمع: هل هو الارتهان للماضي؟ أم المزاوجة بين مرحلتين؟ أم الانحياز إلى المرحلة الجديدة؟ ومهما تكن الإجابة، فلن نستطيع الاختيار، ذلك أن المعضلة تكمن في كون هذه الأجيال التي قدمتها الرواية ايقونات (icons) دلالية لمعادل واقعي نلمس تقاطعاتها مع تجاربنا الذاتية والاجتماعية. إذ إن هذه الرواية أتت لتؤسس لتجربة حياتية عشناها أو عشنا على أقل تقدير طرفاً منها.

٥/ ٢ يمارس المشري الكتابة بوعي ليس بالضرورة أن يكون نقدياً، لكنه وعي بفلسفة المضمون الذي يقدمه ونوع الكتابة التي يتبناها. فهو يختار استراتيجية الكتابة عن وعي مطلق. وهذا ما يجعله يكرر هذه الاستراتيجية في كل ما يكتب سواء الرواية أو القصة القصيرة. لقد انعكست رؤيته السردية في الكتابة كما طرحها في كتابه *مكاشفات السيف والوردة* على مجمل أعماله التي ناقشناه في هذه الدراسة. فالكتابة التي يزعم أن وظيفتها يجب أن تكون نفعية، ظهرت في رواياته كلغة مباشرة هدفها كشف المعطى الموضوعي لا الجمالي للغة. غير أن الكاتب وهو يخوض غمار هذه التجربة ينظر للنص الروائي كبنية تفضي إلى جماليات أكبر من جماليات اللغة. فاللغة عنده تظل وسيلة إيصال وإبلاغ وليست حالة جمالية بذاتها. إنما البعد الأهم في كتابة المشري الروائية هي نظرته إلى تشكيل نص يقوم على البنية وليس اللغة.

من خلال متابعة البنى السردية في هذه الروايات يتضح ميل الكاتب إلى الكتابة عن بعد، أو بمعنى أصح إلى استخدام الراوي العليم. بمعنى أنه لا يستخدم راوي الأنا إلا في حالة ضيقة جداً في الجزء الأول من رواية *الغيوم ومنابت الشجر*. وهو استخدام نرى أنه جاء تحت حاجة المضمون داخل العمل وليس من أجل خلق حالة من تعدد الأصوات داخل الرواية. إن توظيف الراوي العليم بهذه الكثافة يشعر بحيادية الراوي الضمني الذي يمثل الكاتب، وكأنها محاولة إلى تأكيد أن الأنا التي تشعل الحنين ما هي إلا مجرد استحضار عاطفي لماضي القرية. ولذلك فإن ظهور الراوي العليم الذي يروي بضمير الغائب يأتي ليفرض سيادة الحياد الذي يريد الكاتب أن يؤكد من خلاله أن تجربة القرية كما تقدمها رواياته ليست رؤية فردية، بل إنها رؤية جماعية. فهو يكتب عن الآخر وللآخر لتصبح اللغة داخل هذه الروايات جزءاً من استراتيجيات البنى السردية التي يقدمها الكاتب.

تتطور روايات المشري في تقديم بنى سردية مختلفة. ففي *الغيوم ومنابت الشجر* يلجأ الكاتب إلى نظام المقاطع مستخدماً صوت المُغنّي كعنصر يحاول من خلاله التأكيد على وحدة

الشخوص في إطار العمل. وإذا كنا قد أشرنا إلى أن المغنِّي كراوٍ يروى مرة بالغائب ومرة أخرى بالأنا، لم يكن مقنعاً، بل كان نشازاً داخل إيقاع العمل، فإن المُغنِّي كان يمكن أن يكون مقبولاً كراو لو أنه كان يروي بالأنا متحداً مع الشخوص ومع أقدارهم، لكنه يظل يروى بالأنا عن بعد يحاول أن يشعرنا بمعاناته دون أن نلحظها. وفي أحيان كثيرة يغيب تماماً لتظهر سلطة الراوي العليم.

أما في رواية *ريح الكادي* فإننا نقف على رواية متقدمة من الناحية السردية. فالعمل مبني وفق رواية الأجيال، ويختزن العديد من التجارب الحياتية في محيط القرية. فالرواية ليست تعبيراً عن حزن وحنين، بل هي صراع قسري أفرزته التحولات. فالأجيال الثلاثة التي قدمتها الرواية تقف مواقف متباينة من التحولات، فالجد الشايب عطية يرفض الاستسلام ويفضل الاعتصام في منزله القديم كدلالة على التشبث بالحياة التي ألفها، بينما ابنه ينساق دون خيار خلف أبنائه. فهو لا يستطيع أن يبقى مع أبيه، كما أنه لا يستطيع أن ينصهر مع جيل أبنائه. أما الجيل الثالث جيل الأبناء فقد تمت القطيعة بينهم وبين جدهم كدلالة على تخليهم عن جذورهم الثقافية والاجتماعية.

أما روايتا *الحصون* و*صالحة* فإنهما مختلفتان عن الروايات الأخرى. فرغم أنهما تعبران عن عالم القرية، فإن التركيز ليس على التحول وإنما مخاض التحول أو الهواجس التي تجعل من الماضي عالماً غريباً. فرواية *الحصون* حالة استحضار للماضي عبر الحكاية. وتلعب الحكاية دوراً مهماً في إحياء الماضي في ذهن الصاحب الذي يقبل عليها بنهم المعرفة والحنين لذلك الماضي المنقطع. إن الحكايات في هذه الرواية تتحول من كونها مجرد حكي إلى بنية سردية تؤكد دور الشفهي في إحياء الماضي. أما رواية *صالحة* فهي صراع ما قبل التحول بين أفراد المجتمع. وكأن الكاتب أراد أن ينفي المثالية والبراءة التي قد نقرؤها في عالم القرية. فالقرية عالم تشتبك فيه المصالح وتظهر فيه أنانية الفرد مقابل مصلحة الجماعة التي تتحسس الخطر دائماً بحدسها الفطري، فتتحد متيقنة من أن مصيرها واحد، فتكافح، وتثابر على العمل. وعندما تجد نفسها وقد أحاطت بها قوى التحول، فإنها تقف عاجزة مستسلمة لمصيرها. وهي نظرة واقعية تنبعث من التركيبة الاجتماعية التي قدمتها الرواية.

هذه هي تجربة المشري تجربة واعية بضرورة الكتابة من أجل التبليغ. فهو لا يكتب لجمال النص، بل إنه يكتب الرواية بشرط التلقي. فهدفه الوصول للمتلقي على حساب الفن

أحياناً. إن التنظير حول الكتابة السردية الذي قدمه المشري في كتابه *مكاشفات السيف والوردة* طبقه بوعي في أعماله الروائية. فتجربة المشري تجربة واعية بأهمية الكتابة بهذه المعايير الفنية التي تتخذ من الواقعية سواء على مستوى اللغة أو البنية السردية أو المضامين مسلكاً واضحاً.

من خلال النظر في رؤية الكاتب المطروحة في كتابه *مكاشفات السيف والوردة* تتجلى نوعية الإبداع الذي يمكن أن نطلق علية *الإبداع المنطقي* القائم على فرضيات مسبقة قوامها التخطيط الهندسي الذي يلغي سمة الإبداع الخلاق الذي يتشكل وفقاً لأبنية تشرع في تشكيل المعمار الفني لرواياته. نجد ذلك في أكثر من رواية وخاصة في رواية *ريح الكادي وصالحة*. ففي *ريح الكادي* مثلاً كل شيء يتطور وفقاً للاتجاه الخطي للزمن الحقيقي[٤٠] بدءاً من صراع الجد الشايب عطية ومروراً بتمزق ابن الشايب عطية حتى تظهر معالم الجيل الجديد الذي يمثله الأحفاد وقد دخلوا بتسليم مطلق في أتون الزمن الجديد. إن الرواية وفقاً لهذا المعمار المرتبط بنمو الزمن الحقيقي جعلها بنية جامدة تفتقد إبداعية المعالجة. غير أن هذا لا يمنع أن هناك لحظات خاصة انفلت العمل فيها من ربقة المنطق الهندسي إلى التعبير الإبداعي، كتجربة الصبي في الجزء الأول (نافذة) من رواية *الغيوم ومنابت الشجر*، ومثل رواية *الحصون* التي كسرت نمط الحكاية التقليدية التي تتطور وفقاً لقانون الزمن الذي سيطر على روايات المشري.

إن إسناد هذه الدراسة إلى رؤى المشري المبثوثة في *مكاشفات السيف والوردة*، كشف المنطلق النظري الذي يوجه مسار الكتابة السردية لدى الكاتب. فالمشري يؤكد نزعته إلى الواقعية، كما أنه يؤكد بإصرار زحزحته للغة عن شرط الجمال وإحالتها إلى مادة هدفها التبليغ. لقد راهن المشري على البنية السردية كعامل فني سعى إلى تطويره من رواية إلى أخرى. وإذا كان المشري قد استطاع إلى حد ما أن يشكل رواياته وفقاً لهذه المعادلة الفنية، فإن طبيعة المضمون الواقعي الذي كرسه الكاتب في أعماله ساعده على تبني هذه الاستراتيجية. إن السؤال المُلِح الآن هو، كيف ستكون التجربة عندما يُعبر الكاتب عن مضامين بعيدة عن عالم القرية؟

هوامش

[١] مشري، عبد العزيز. *الوسمية*. القاهرة: دار شهدي للنشر، ١٩٨٥م.

[٢] مشري، عبد العزيز. *الغيوم ومنابت الشجر*. الرياض: دار الصافي، ١٩٩٠م.

[٣] مشري، عبد العزيز. *الحصون*. الرياض: دار الأرض، ١٩٩٢م.

[٤] مشري، عبد العزيز. *ريح الكادي*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣م.

[٥] مشري، عبد العزيز. *صالحة*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م.

[٦] مشري. عبد العزيز. *في عشق حتى*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦م.

[٧] مشري، عبد العزيز. *مكاشفات السيف والوردة*. أبها: نادي أبها الأدبي، ١٤١٧، (ص ١٨).

[٨] المصدر السابق، (ص ١٨).

[٩] المصدر السابق، (ص ٢٤ – ٢٨).

[١٠] عياد، شكري محمد. *المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين*. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. عالم المعرفة ١٧٧، ١٩٩٣م، (ص ١٢٨)..

[١١] الأعرج، واسيني. *اتجاهات الرواية العربية في الجزائر*... وفي الأصل: *النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٥م، (ص ١٦).

[١٢] *مكاشفات السيف والوردة*، (ص ٢٤).

[١٣] المصدر السابق، (ص ٢٤).

[١٤] Childers, Joseph and Gary Hentzi, Eds. "Realism". *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*. New York: Columbia University Press, 1995, (p. 255).

[١٥] *مكاشفات السيف والوردة*، (ص ٦٢).

[١٦] موتيف (motif) هو فكرة تتكرر، محدثة وقعاً خاصاً لدى المتلقي يمكن من خلالها استدعاء معطيات دلالية خارج سياق النص السردي. وكمثال على ذلك، يمكن أن نتذكر رواية *دعاء الكروان* لطه حسين التي وظف فيها الكاتب صوت الكروان على نحو مستمر في ثنايا الرواية كنذير بالخطر وتذكرة بالثأر الذي تبحث عنه البطلة من أجل أختها التي قتلها خالها بعد علاقتها بشاب مهندس غرر بها.

[١٧] *مكاشفات السيف والوردة*، (ص ٥٤ – ٥٧).

[١٨] *الوسمية*، (ص ١٢٧ – ١٢٩).

[١٩] المصدر السابق، (ص ١٢٧ – ١٢٩).

[٢٠] *الغيوم ومنابت الشجر*، (ص ٤٣).

[٢١] سبق إيضاح معناه في الهامش رقم ١٦.

[٢٢] النقاش، رجاء. *أدباء معاصرون*. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٨م، (ص ٨٣).

[٢٣] *الغيوم ومنابت الشجر*، (ص ١١).

[٢٤] المصدر السابق، (ص ٧٩).

[٢٥] محفوظ، نجيب. *الطريق*. القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٦٤م.

[٢٦] *الحصون*، (ص ٦١).

[٢٧] المصدر السابق، (ص ٦١).

[٢٨] *صالحة*، (ص ٦٨).

[٢٩] المصدر السابق، (ص ٣٢).

[٣٠] المصدر السابق، (ص ٤٦ – ٥٠).

[٣١] المصدر السابق، (ص ٤٢).

[٣٢] المصدر السابق، (ص ٤١).

[٣٣] المصدر السابق، (ص ١٢٢).

[٣٤] *مكاشفات السيف والوردة*، (ص ٥٦).

[٣٥] المصدر السابق، (ص ٥٦).

[٣٦] المصدر السابق، (ص ٥٦).

[٣٧] المصدر السابق، (ص ٥٤).

[٣٨] المصدر السابق، (ص ٢٨).

[٣٩] *الغيوم ومنابت الشجر*، (ص ٧).

[٤٠] لوتمان، م. يوري. "بنية النص السردي". ترجمة: عبد النبي اصطيف. *فصول*. المجلد: ١١، العدد: ٤، ١٩٩٣، (ص ٥٦).